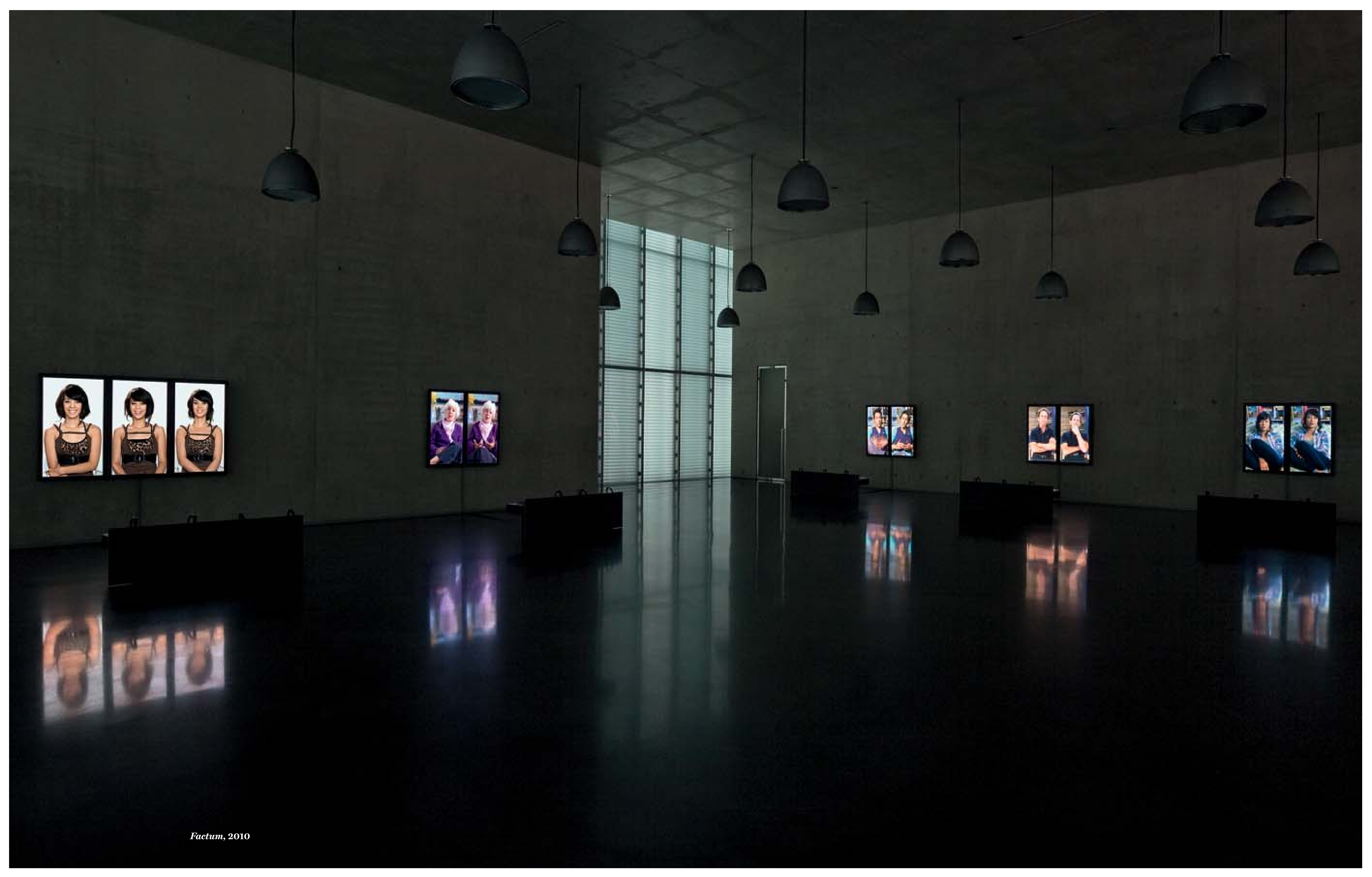
THE SCRIPTED LIFE

CANDICE BREITZ

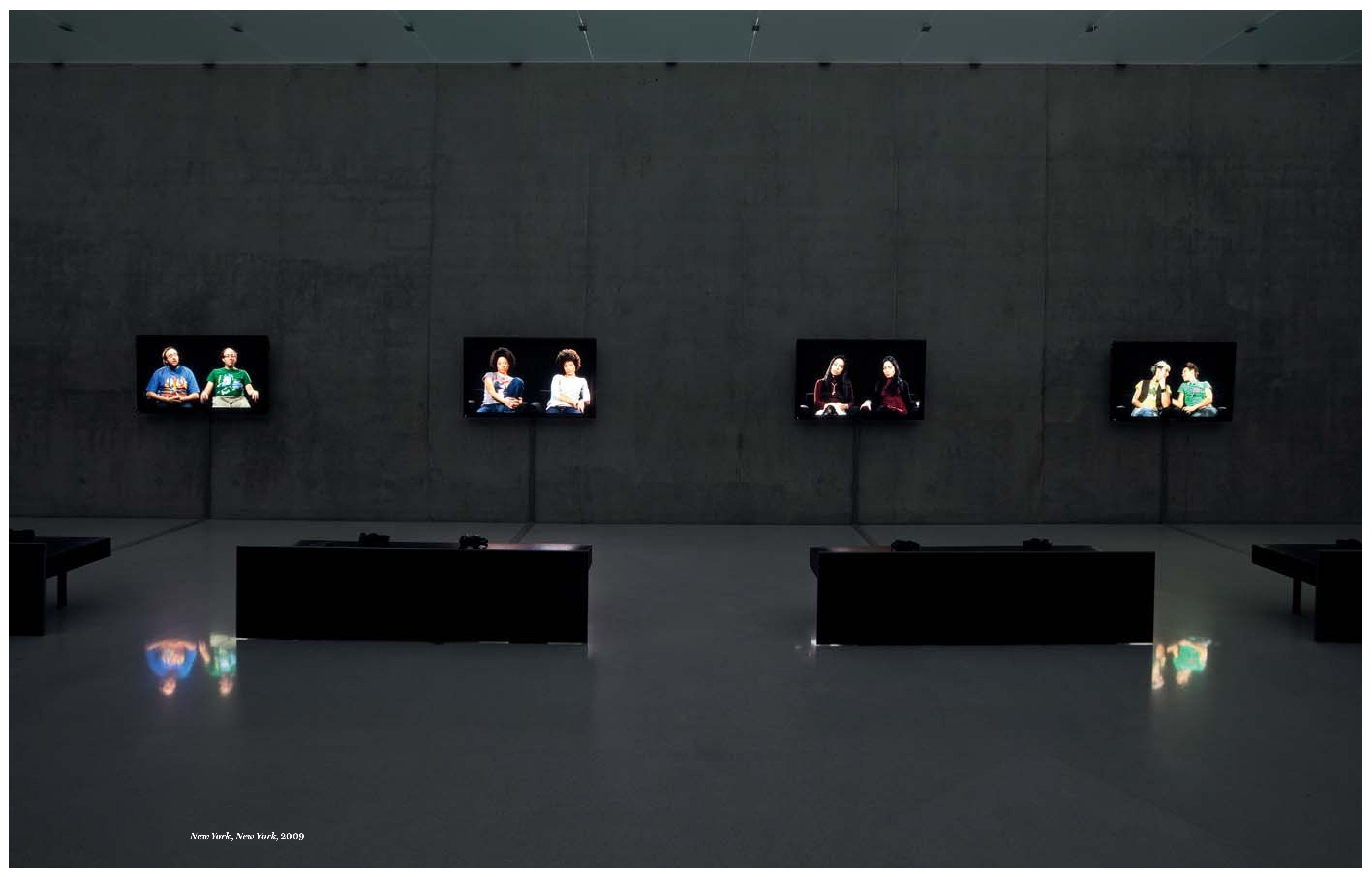
KUNSTHAUS BREGENZ
6.2.–11.4.2010



Factum, 2010



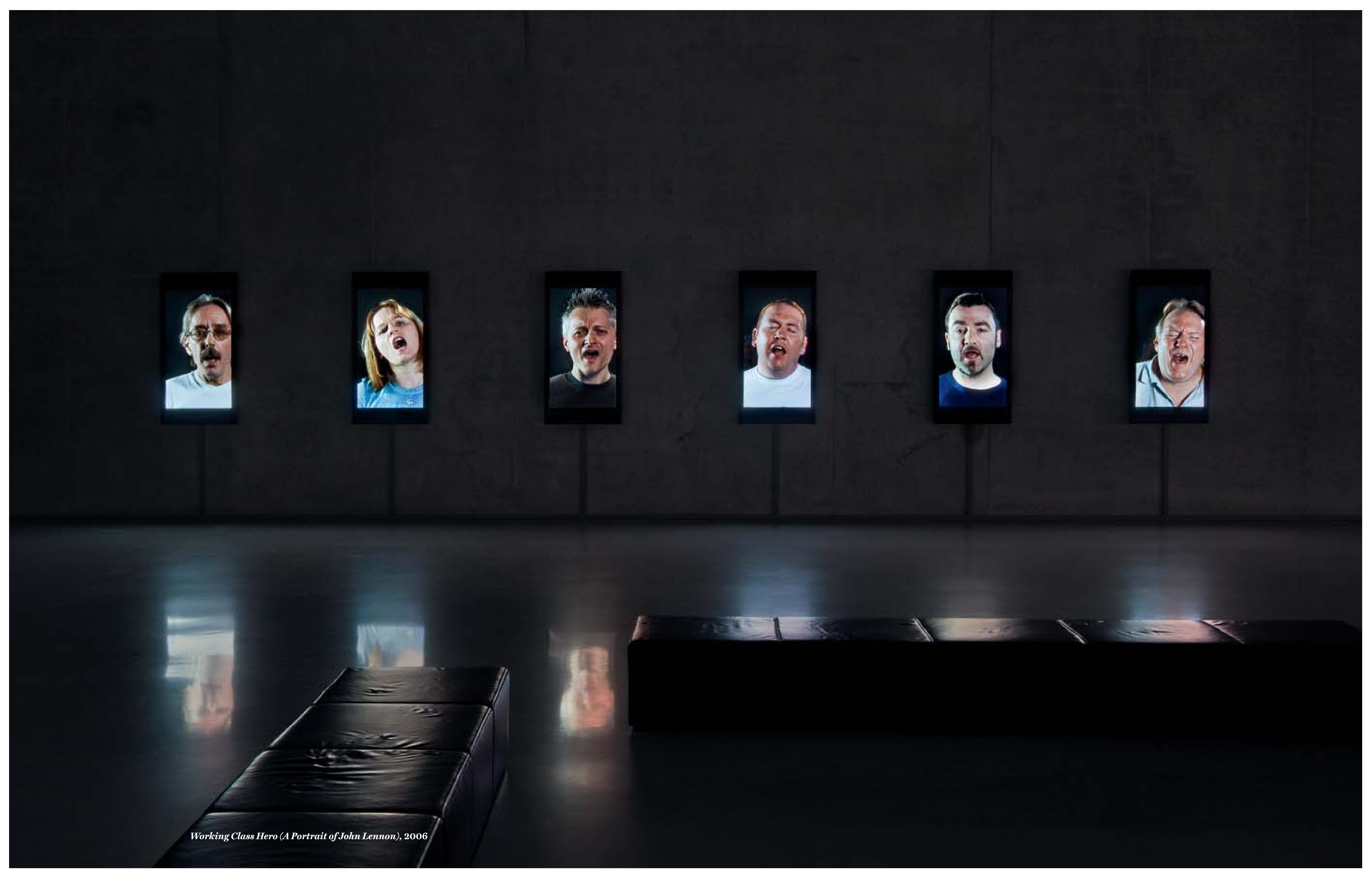
Him + Her, 1968 – 2008



New York, New York, 2009



New York, New York, 2009



Working Class Hero (A Portrait of John Lennon), 2006



Working Class Hero (A Portrait of John Lennon), 2006

WERKVERZEICHNIS
VIDEOINSTALLATIONEN
1999–2010

CATALOGUE RAISONNÉ
VIDEO INSTALLATIONS
1999–2010

KUNSTHAUS BREGENZ

THE SCRIPTED LIFE

CANDICE BREITZ

INHALT

CONTENTS

THE SCRIPTED LIFE

Yilmaz Dziewior

Mit der anlässlich zur Ausstellung von Candice Breitz erscheinenden Publikation beginnt das Kunsthaus Bregenz eine neue Schriftenreihe, die sowohl die jeweilige Präsentation im KUB ausführlich dokumentiert, als auch in Form eines Werkverzeichnisses das Œuvre einer Künstlerin beziehungsweise eines Künstlers vorstellt oder sich auf einzelne Werkfolgen konzentriert.

Für das Buch von Candice Breitz konnten wir Edgar Schmitz gewinnen, zu ihren Videoinstallationen jeweils einen neuen erläuternden Text zu verfassen. Yvonne Quirmbach hat in enger Zusammenarbeit mit der Künstlerin eine visuelle Dokumentation der einzelnen Arbeiten entworfen, die nicht nur ihre räumliche Anordnung verdeutlicht, sondern auch mit Standaufnahmen aus den Videos einen anschaulichen Eindruck der ansonsten bewegten Bilder vermittelt. Darüber hinaus werden alle fotografischen Arbeiten mit genauen Werkangaben in einem gesonderten Teil abgebildet. In Verbindung mit den wissenschaftlich fundierten Texten von Beatrice von Bismarck, Okwui Enwezor und Colin Richards ist so eine Standardpublikation entstanden, von der wir hoffen, dass sie für jede weitere Beschäftigung mit dem Werk der Künstlerin unumgänglich ist.

Während das Buch einen umfassenden Überblickscharakter hat, konzentriert sich die eigens für das Kunsthaus Bregenz konzipierte Ausstellung auf Werke aus den letzten vier Jahren. Die ausgestellten Arbeiten beschäftigen sich auf differenzierte Art mit Fragen kultureller und individueller Identität beziehungsweise damit, wie sich diese unter verschiedenen Eindrücken formieren. In ihnen thematisiert Candice Breitz die Abhängigkeit der Eigen- und Fremdwahrnehmung durch äußere Faktoren wie Herkunft und Sozialisierung und reflektiert die Einflussnahme der Populärkultur auf identitäre Zuschreibungen. Ihre Werke behandeln das Verhältnis von Authentizität und Fiktion, von Passivität und aktiver Einflussnahme auf die Konstruktion des eigenen Lebenslaufs.

Der Ausstellungstitel „The Scripted Life“, der soviel wie „Das vorgeschriebene Leben“ oder freier übersetzt auch „Leben nach Drehbuch“ bedeutet, impliziert sowohl Bezüge zur Genetik als auch zur Populärkultur, beispielsweise des Films und der Musik. Diese Themenkomplexe werden in der Ausstellung des Kunsthaus Bregenz umfassend und facettenreich verhandelt.

So hat die Künstlerin für die Serie *Factum* Zwillinge beziehungsweise Drillinge jeweils bis zu sieben Stunden lang interviewt und ihnen Fragen zu ihrem Leben gestellt. Die Antworten hat Breitz auf etwa eine Stunde gekürzt und redigiert. Auch wenn die Fragen dieselben waren, unterscheiden sich die Antworten bisweilen sogar innerhalb eines Zwilling-Paares und thematisieren so einmal mehr die Beziehung von angeborenen und durch Sozialisierung bestimmten Eigenschaften, Vorlieben und Meinungen. In den Videoinstallationen *Him + Her* sowie in *Working Class Hero (A Portrait of John Lennon)* steht dagegen die Identitätskonstruktion in und durch Film oder Musik stärker im Vordergrund. Welche Identifikationsangebote bieten beispielsweise Popsongs oder Hollywoodfilme? Wie definiert sich der (gespielte) Charakter eines Schauspielers (Jack Nicholson) oder einer Schauspielerin (Meryl Streep)? Und wie verbinden sich Imaginiertes und Reales im Leben und Werk eines Sängers wie John Lennon in den Aneignungsmodellen seiner Fans?

In der speziell für die Ausstellung im Kunsthaus Bregenz entstandenen Videoinstallation *New York, New York* kulminieren beide Aspekte, angeborene und angeeignete, gespielte und gelebte Identität, zu einem Hybrid, das nicht nur die performativen Qualitäten im Werk von Candice Breitz, sondern auch dessen konzeptuelle Stringenz anschaulich ins Bild setzt. Wieder sind es Zwillinge und wieder nutzt Breitz Antworten aus Interviews, um hieraus diesmal jedoch fiktive Charaktere entwerfen zu lassen. Diese begegnen sich erstmals in einer Live-Performance auf einer Bühne, auf der sie improvisiert miteinander interagieren. Die Akteure verhalten sich wie jeder von uns im alltäglichen Leben: Sie handeln aus ihren vererbten Dispositionen heraus und müssen dennoch immer wieder der Situation gemäß improvisieren.

Die Ausstellung von Candice Breitz im Kunsthaus Bregenz geht auf eine Einladung meines Vorgängers Eckhard Schneider zurück. Es freut mich sehr, dass ich nach der ersten Zusammenarbeit mit der Künstlerin im Rahmen der Gruppenausstellung „Kunstwelten im Dialog. Von Gauguin zur globalen Gegenwart“ 1999 im Kölner Museum Ludwig erneut die Gelegenheit hatte, mich intensiv mit ihrem Werk zu beschäftigen.

Mein Dank gilt besonders dem Team des Kunsthaus Bregenz: dem Kurator Rudolf Sagmeister, der KUB-Arena-Kuratorin Eva Birkenstock, der Publikations- und Editionsabteilung mit Katrin Wiethege, Antje Roth und Caroline Schneider sowie Birgit Albers und Melanie Büchel von der Kommunikation. Das umfangreiche Vermittlungsprogramm organisierten Winfried Nußbaummüller und Kirsten Helfrich, während die Betreuung der Freunde des KUB und das Sekretariat von Margit Müller-Schwab übernommen wurden. Den komplizierten Aufbau besorgte das Team der Technik mit Markus Unterkircher, Markus Tembl, Stephan Moosmann, Stefan Vonier und Helmut Voppichler zusammen mit Mitarbeitern der Firma Eidotech. Danken möchte ich auch meiner persönlichen Assistentin Beatrice Nussbichler und dem Geschäftsführer der Vorarlberger Kulturhäuser Betriebsgesellschaft Artur Vonblon.

Ein so ambitioniertes Unternehmen wie dieses bedarf neben der ideellen Förderung auch finanzieller Hilfe. An dieser Stelle möchte ich ganz ausdrücklich das große Engagement unseres Presenting Sponsors, die Montfort Werbung und hier namentlich Richard Morscher, hervorheben, der bereits seit mehreren Jahren das Kunsthaus Bregenz substanziell unterstützt. Ebenso danken wir unserem Haussponsor, der Hypo Landesbank, und der Firma Zumtobel sowie dem Land Vorarlberg.

Das Studio Breitz war bei der Realisierung der Ausstellung und des Buches von großer Hilfe. In diesem Zusammenhang gilt mein Dank Alex Fahl und Kathleen Reinhardt sowie Benjamin Geiselhart. Vor allem aber möchte ich Candice Breitz nicht nur für die gelungene Ausstellung, das hervorragende Buch, ihre Edition und die dem Kunsthaus gestiftete Fotoarbeit danken, sondern auch für die professionelle, entspannte und freundschaftliche Zusammenarbeit.

THE SCRIPTED LIFE

Yilmaz Dziewior

This publication in connection with Candice Breitz's exhibition is the first in a new series to be issued by the Kunsthaus Bregenz. Each volume will contain a detailed documentation of an exhibition at the KUB and will additionally catalogue either the artist's oeuvre as a whole or a particular series of works.

For this book on Candice Breitz, Edgar Schmitz agreed to write new analytical texts about each of the video installations. Yvonne Quirmbach has worked closely with the artist to produce a visual record of each work that not only documents how it is typically installed, but also uses video stills from each piece to convey an impression of the moving footage. In addition, all the photographic works are illustrated along with full information regarding each work in a separate section of the volume. These features supplement scholarly texts by Beatrice von Bismarck, Okwui Enwezor and Colin Richards to form a seminal publication that we hope will become an essential tool for all future engagement with the artist's work.

The book thus has the character of a comprehensive survey. By contrast, the exhibition, conceived specifically for the Kunsthaus Bregenz, focuses on works from the past four years that address matters of cultural and individual identity in the sense of how the subject is formed. In them, Breitz subtly examines how our perceptions of ourselves and others are derived from external factors such as personal origins and socialisation. She also investigates the influence of popular culture on subject formation. Collectively, these works deal with the relationship between authenticity and fiction, the play between the passive and active influences that construct individual biographies.

The exhibition's title, 'The Scripted Life', alludes as much to genetic determination as to the determining influence of popular culture, such as cinema and music. The exhibition at the Kunsthaus Bregenz takes up these themes with great thoroughness and from a variety of perspectives. In the series *Factum*, for example, the artist asked twins and triplets to narrate their lives over the course of interviews lasting up to seven hours. She then edited the footage for each work down to an average length of one hour. Answers to the same questions varied, sometimes even between twins, revealing different relationships between characteristics, preferences and opinions acquired via nature and nurture. The video installations *Him + Her* and *Working Class Hero (A Portrait of John Lennon)* focus more on identity construction in and through film and music. What kinds of potential for self-identification do pop songs and Hollywood movies offer? What features define the character played by an actor (Jack Nicholson) or an actress (Meryl Streep)? And how do the matrices of self-identification employed by the fans of a singer like John Lennon mix fiction and reality vis-à-vis his life and work?

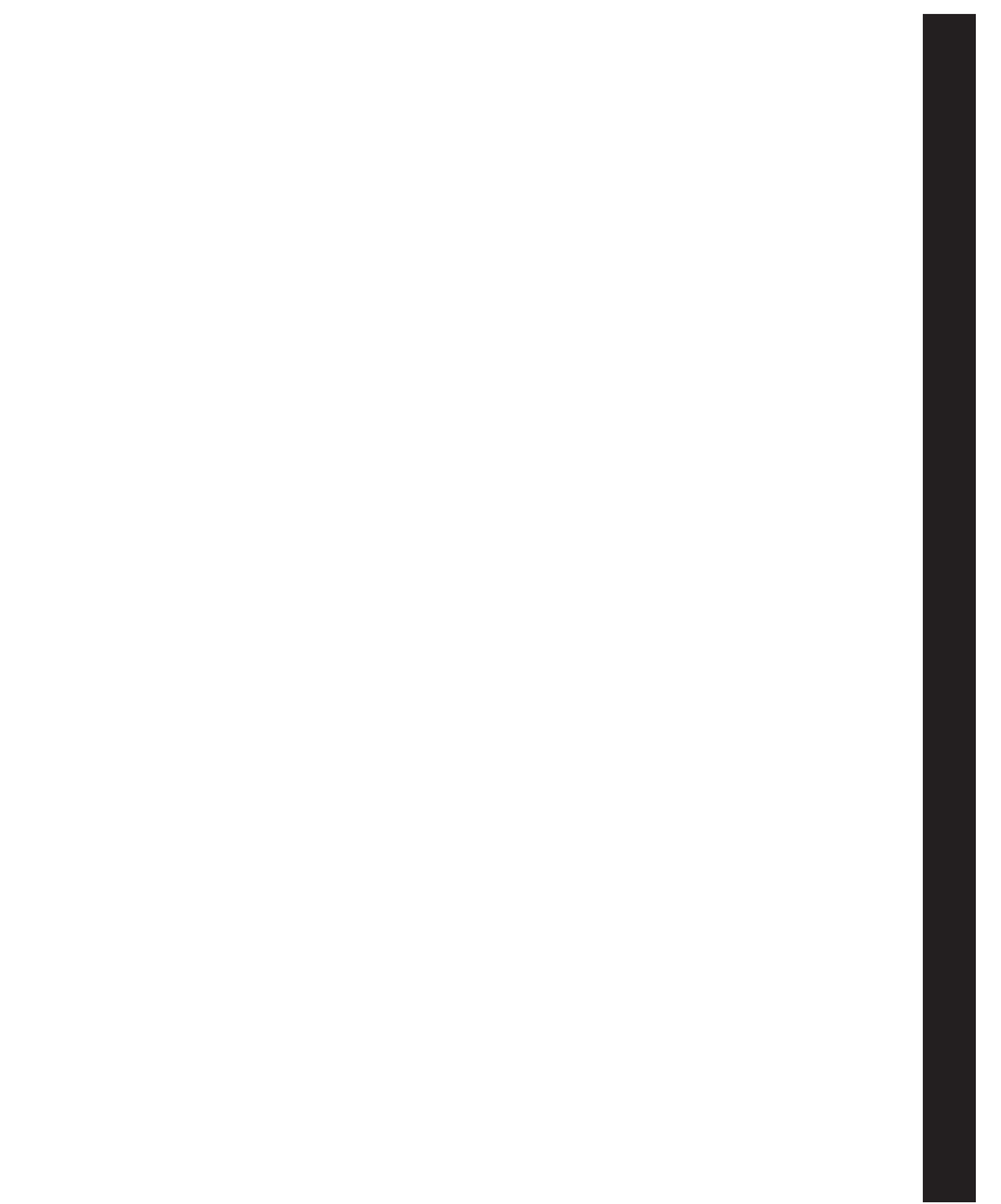
Both aspects—inherited versus acquired characteristics, acted versus lived identity—culminate in the video installation *New York, New York,* which was created specially for the exhibition at the Kunsthaus Bregenz. The work is a hybrid that privileges the performative qualities of Breitz's work while offering compelling evidence of its conceptual rigour. The installation again makes use of interviews conducted with twins, but this time in order to generate fictional characters that ultimately meet one another for the first time on stage during an improvised live performance. The actors face the same challenge that each of us must negotiate in everyday life: acting on the basis of inherited dispositions, they must nevertheless constantly improvise in response to specific situations.

Candice Breitz's exhibition at the Kunsthaus Bregenz is the result of an invitation by my predecessor, Eckhard Schneider. It has been a pleasure for me to engage closely with the artist's work again, following our early collaboration in the context of the group show 'Kunstwelten im Dialog: Von Gauguin zur globalen Gegenwart', mounted at the Museum Ludwig in Cologne in 1999.

I owe a special debt of thanks to the following members of the Kunsthaus Bregenz staff: Rudolf Sagmeister, curator; Eva Birkenstock, curator of the KUB Arena; Katrin Wiethege, Antje Roth, and Caroline Schneider, department of publications and artist's editions; and Birgit Albers and Melanie Büchel, communications department. Winfried Nußbaummüller and Kirsten Helfrich organised the extensive programme of educational events, while Margit Müller-Schwab was in charge of communication with the Friends of the KUB and the secretarial office. Markus Unterkircher, Markus Tembl, Stephan Moosmann, Stefan Vonier, and Helmut Voppichler of the KUB's technical staff mastered the complex exhibition installation in association with members of Eidotech, Berlin. I also wish to thank Beatrice Nussbichler, my personal assistant, and Artur Vonblon, managing director of the Vorarlberger Kulturhäuser Betriebsgesellschaft.

An ambitious undertaking of this kind requires both idealism and financial support. On the financial front I wish to acknowledge the outstanding commitment of our Presenting Sponsor, Montfort Werbung, and its representative, Richard Morscher, who have given substantial support to the Kunsthaus Bregenz for several years. My thanks also go to other regular sponsors and supporters, the Hypo Landesbank, the Zumtobel company and the Austrian federal state of Vorarlberg.

The staff of the artist's studio helped enormously with the exhibition and book. In this connection I wish to thank Alex Fahl, Kathleen Reinhardt and Benjamin Geiselhart. Most of all, however, I am grateful to Candice Breitz, not only for a successful exhibition, an outstanding publication, a remarkable artist's edition and a photographic work that she has presented to the Kunsthaus, but also for her professionalism and the relaxed, amicable atmosphere of our work together.



VERGÖTTERUNG DES UNECHTEN: PORTRÄT-DARSTELLUNG UND MASSEN-BEWUSSTSEIN IN CANDICE BREITZ' VIDEOPORTRÄTS

Okwui Enwezor

Vor gut zehn Jahren veröffentlichte Candice Breitz einen bemerkenswerten Essay[1] über die Porträts von Andy Warhol. Darin stellt sie den theoretischen und ästhetischen Einfluss dar, den Warhols Werk auf ihre eigene künstlerische Praxis haben sollte. Von Interesse an Warhols Kunst ist für sie seine tief gehende Analyse der modernen Subjektivität unter den Bedingungen der medialen Bilderflut, wobei Warhol im Besonderen die Aspekte Berühmtheit und Skandal, Star und Vergötterung herausgriff. Breitz schlägt mit der Siebenkanal-Videoinstallation *Babel Series* (1999) eine Richtung ein, die der künstlerischen Methode in Warhols Werk vergleichbar ist. Sie präsentierte dieses Werk auf der 6. Istanbul Biennale. *Babel Series* wird in Kreisen der Kunstkritik als richtungweisendes Werk angesehen, das die Grundlage für alle weiteren Videoarbeiten Breitz' sowohl in technischer als auch in theoretischer Hinsicht bildet.[2] Die Installation besteht aus sieben Fernsehmonitoren, auf denen Ausschnitte aus Musikvideos der 1980er Jahre (dem Goldenen Zeitalter des Genres) als Loops präsentiert werden. Die im Ausstellungsraum verteilten Monitore präsentieren Clips von jeweils nicht mehr als zwei Sekunden Länge von Prince, Madonna, Grace Jones, Freddie Mercury, Sting, ABBA und George Michael.[3] Die montierten Sequenzen weisen in ihrer Endloswiederholung abrupte Szenenwechsel auf, die sich im Sekundenbruchteil vollziehen, sodass die Musiker in einem nicht dechiffrierbaren weißen Rauschen hin und her ruckeln wie ein gleichmäßig schlagendes Metronom. Zunächst kann das Werk als Inszenierung der Banalität von Popmusik sowie der totalen inhaltlichen Entleerung gelesen oder aber als Kritik an der Kommerzialisierung von Popmusik verstanden werden. So oder so empfindet sich der Betrachter in diesem Szenario als Opfer der durch dieses Produkt verursachten Dissonanz und sieht sich hilflos der lähmenden Langeweile ausgesetzt, die mit dem Konsum von Massenkultur einhergeht.

Bei anhaltender Betrachtung der *Babel Series* stellt sich ein Effekt der Desorientierung ein. Alle Performer scheinen von einer Art epileptischem Krampf geschüttelt zu werden und in diesem Zustand gefangen zu sein. Da die Bilder in Stop-Motion-Manier vor- und zurückspringen, ist es unmöglich, einen kohärenten Zusammenhang herzustellen. Dieser strukturelle Mangelzustand ist für die Arbeit entscheidend: Die auf den Monitoren gezeigten Handlungen haben keinen Sinn und erfahren keine Auflösung. Breitz' meisterliche Schnitttechnik nimmt die unglückseligen Stars gewissermaßen in technisch bedingten Gewahrsam. Überdies unternimmt die Künstlerin alles Erdenkliche, um die Verständlichkeit von Gestik und Sprache sowie die Kontinuität oder das Beenden der Bewegungen und Aktionen zu boykottieren. Indem sie diese Bildsequenzen in einem Nicht-Raum platziert, gerät der Betrachter in die Situation, sie als fehlgeschlagenes Schauvergnügen zu lesen. Die Aggressivität der Installation ist auch auf einer anderen Ebene beachtenswert: In der Installation, im Wirrwarr von Bildsprüngen und kratzigem Sound, heben sich die Vorführungen gegenseitig auf, bedingt nicht nur durch das onomatopoetische Gestammel, das die Sänger durch Breitz' Bearbeitung von sich geben, sondern auch durch die schiere Banalität ihrer Identität als Abgötter der massenmedialen Anbetung. Die Kakofonie des Soundtracks boykottiert

1
Candice Breitz, „The Warhol Portrait: From Art to Business and Back Again", in: *Andy Warhol Photography*, Ausst.kat. The Andy Warhol Museum, Pittsburgh, und Hamburger Kunsthalle, 1999.

2
Siehe Jessica Morgan, „A Scripted Life", in: *Candice Breitz: Multiple Exposure*, hg. von Octavio Zaya, Ausst.kat. MUSAC – Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, León/Barcelona 2007.

3
Obwohl die Popstars in Breitz' Videoclips nicht im eigentlichen Sinne singen oder performen, sind die Sequenzen Ausschnitte aus populären Hits des oder der jeweiligen Interpreten. Zum Beispiel stammt Madonnas Clip aus dem Video zu „Papa Don't Preach", Freddie Mercurys Clip aus dem Video von Queen zu „Bohemian Rhapsody", Stings „da-da-da-da" ist ein Ausschnitt aus dem Video „De Do Do Do De Da Da Da" der Gruppe The Police, Grace Jones' Clip stammt aus dem Video „Walking In The Rain", Prince' Clip aus dem Video zu „I Wanna Be Your Lover", George Michaels „me-me-me-me" aus dem Video „Careless Whisper", und ABBAs Clip ist dem Video zu „Voulez-Vous" entnommen. Allerdings hat Breitz die Videos auf eine Weise



Babel Series, 1999

ebenfalls jeden Versuch des Betrachters, auf das Szenario in irgendeiner Weise angemessen zu reagieren oder gar einen Blickwinkel zu finden, aus dem er sich mit den Popstars auf den Bildschirmen identifizieren kann. Es scheint, als beabsichtige Breitz, das Werk mit einer brechtschen Form der theatralischen Distanzierung zu injizieren, einem „Verfremdungseffekt", der die Betrachterillusion zerstört.

Darstellungen im Musikvideo haben eine ähnliche Logik, wie sie dem klassischen Theater oder dem Hollywood-Kino zugrunde liegt, und folgen ebenfalls dem aristotelischen Konzept von Trennung zwischen Held und Publikum. Hier ist der Held, der im Theater oder Kino als Identifikationsobjekt zum Tragen kommt, das Popidol, auf das eine Fülle von Fantasien projiziert wird. Das Popidol soll das Defizit des Fans ausgleichen. Er oder sie lenkt dessen Begehren. Dieser sehr effektive Mechanismus, der in diversen populären Medien nach wie vor einen unwiderstehlichen Reiz auf das Massenbewusstsein ausübt, scheint in nachfolgenden Videoarbeiten im Zentrum der sarkastischen, beinahe satirischen Dekonstruktionen Breitz' zu stehen.

Nachdem sie die Fundamente, auf denen das Genre Popmusik ruht, lokalisiert hat, weitet Breitz ihre konzeptuelle Analyse in der Achtkanal-Videoinstallation *Four Duets* (2000) aus, in der sie ein ähnliches System von ausschnitthaften porträtähnlichen Sequenzen verwendet. Acht Monitore sind jeweils zu Paaren angeordnet, auf denen in verdoppelter Präsenz vier weibliche Popstars (Karen Carpenter, Whitney Houston, Annie Lennox und Olivia Newton-John) erscheinen. Jedes der vier Duette präsentiert Variationen über das Thema der unglücklichen Liebe (Songfragmente aus „Close To You", „I Will Always Love You", „Thorn In My Side" und „Hopelessly Devoted To You"). Es ist die Identifikation mit der unglücklich verliebten, in ihrer Situation gefangenen und ganz und gar von der Zuwendung des Mannes abhängigen Frau, die Breitz demontiert. Der entscheidende Faktor ist hier also nicht der Popstar als solcher: Stattdessen wird der Mythos der weiblichen Verletzlichkeit unter der Herrschaft des Patriarchats entlarvt. Anne Wagner analysiert *Four Duets* unter dem Aspekt der doppelten Identität, ihr Augenmerk gilt den Anstrengungen der Popsängerinnen, ihr Anliegen einem unsichtbaren Gegenüber mitzuteilen, wodurch der Fokus auf die Spannung zwischen dem Selbst und dem anderen verlagert wird. Doch liest Wagner die in jedem *Duet* inszenierte binäre Beziehung als eine letztendlich auf eine einzige Identität gegründete, die der dargestellten Frau. Sie schreibt: „Jedes *Duet* ist in Wirklichkeit eine Arie, ein Lied von und über eine bestimmte Persona, für die Begehren und Verweigerung beziehungsweise Selbstbestimmung und Unterwerfung von großer Bedeutung sind."[4]

An späterer Stelle wird genauer ausgeführt, inwiefern das Genre des Musikvideos und sein Angebot an Identifikations- und Dissoziationsmustern die Basis für Breitz' künstlerische Entwicklung bildet, insbesondere in Arbeiten wie *Karaoke* (2000). Das Musikvideo gewann in der Populärkultur zu einer Zeit an Bedeutung, als das Massenmedium Video bereits eine gewisse Marktsättigung erreicht hatte. Zu jener Zeit begann eine neue Ära in der Mode, und der Musikstil änderte sich

geschnitten, dass jegliche Verständlichkeit der Sprache von vornherein ausgeschlossen ist: Ihre Wahl fiel zumeist auf einsilbige Passagen, wie zum Beispiel Madonnas „pa-pa-pa-pa", Freddie Mercurys „ma-ma-ma-ma", Stings „da-da-da-da", Grace Jones' „no-no-no-no", Prince' „yeah-yeah-yeah-yeah", George Michaels „me-me-me-me" oder „aha-aha-aha-aha" bei ABBA. Diese scheinbar unsinnigen Formulierungen, die zunächst als Ausdruck von Infantilismus gelesen werden können, lassen bei anspruchsvollerer Betrachtung eine kritischere Dimension in Breitz' Dekonstruktion der Beziehung zwischen Idol und Fan erkennen. Die Äußerungen können, trotz des scheinbar infantilen Stotterns, als eine Art Prominenten-Esperanto betrachtet werden, in dem die Selbstbezogenheit und der Narzissmus des Stars zum Ausdruck kommen.

4
Vgl. Anne M. Wagner, „Double Identity, or Sameness and Difference", in: *Candice Breitz: Same Same*, Ausst.kat. The Power Plant, Toronto 2009, S. 13.

von Disco zu New Wave Pop. Weitaus besser als das Radio wurde das Musikvideo für Popsänger und Bands die ideale Plattform inszenierter Selbstdarstellungen.[5] Im Vergleich zur Ästhetik des Porträts konvergiert im Popgeschäft die Selbstinszenierung im Musikvideo mit einer kontinuierlichen Imitation der eigenen Markenidentität. Sich vor einem bewundernden Publikum in Szene zu setzen, sei es in einem stilisierten Video oder in einer Bühneninszenierung, bedeutet, sich dem Betrachter wie im klassischen Porträt im Sinne eines idealen Selbst darzubieten, eines Selbst jedoch, das auf die Differenzierung zwischen dem Bild des Stars und den Fantasien, die auf ihn projiziert werden, gegründet ist.

Die Einführung von MTV im Jahr 1981 markierte einen entscheidenden Wendepunkt beim Übergang vom Radio zum Fernsehen. Durch seine explosionsartige Verbreitung wurde das Musikvideo zum obligatorischen Bestandteil jeder Pop-Marketingstrategie, unverzichtbar für die Expansion der Markenidentität. Der Prominentenkult war somit untrennbar mit den Übertragungsmechanismen verbunden, mittels derer Fans zu wahrhaften Götzendienern der stilisierten Popdarstellungen mutierten. Sänger und Performer wie Michael Jackson und Madonna zeigten besonderes Geschick in der Nutzbarmachung der im Massenbewusstsein angelegten Affinität zur Anbetung. Dementsprechend wurden auch die Videos als solche immer raffinierter und zeigten eine immer weitergehende Verschmelzung von Gestik und Pose hin zu einem rundum schlüssigen Surrogat der künstlerischen Persona.[6] Sänger wie Jackson inszenierten filmische Extravaganzen und epische Minispektakel, um die Macht ihrer Marke effektvoller herauszustellen.

Erkennbarkeit und Amnesie: die Degeneration des Porträts

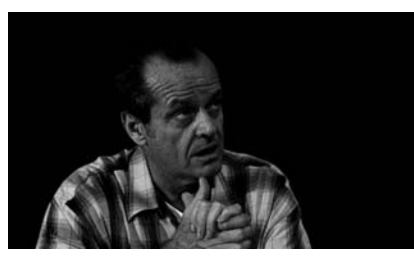
Viel ist bereits über den Einfluss der Bildsprache des Hollywood-Kinos auf die zeitgenössische Kunst geschrieben worden.[7] Künstler und Künstlerinnen wie Cindy Sherman – insbesondere mit den *Untitled Film Stills* (1977–80) – sind wichtige Exponenten dieser Richtung in der Kunst. Doch nimmt unter allen Künstlern nach 1945 sicher Andy Warhol eine herausragende Stellung ein – seiner Erforschung der Verschmelzung von Kunst und Filmindustrie kommt eine einzigartige Bedeutung zu, er verkörpert die Faszination des Künstlers an den Bildern des Kinos. Breitz' Interesse am Kino beweist ihre Auseinandersetzung damit in den Werken *Soliloquy Trilogy* (2000), *Mother + Father* (2005) und *Him + Her* (1968–2008). Jedoch sind diese Installationen eindeutig in eben jenen fiktiven Erzählsträngen verankert, aus denen ihre Bildsequenzen und Dialoge herausgetrennt wurden. In *Him + Her* zum Beispiel haben die alternierenden Szenen mit Meryl Streep (Fragmente aus einer fiktiven Anthologie der Rollen, die die Schauspielerin in einer über 30-jährigen Laufbahn verkörperte) und Jack Nicholson (aus 40 Jahren seiner schauspielerischen Tätigkeit) mit den eigentlichen Identitäten der Schauspieler selbst wenig zu tun. Die Clips setzen sich stattdessen mit dem jeweils verkörperten filmischen Ich auseinander und demzufolge mit einer allgemeineren Rolle von „Him und Her" in der zeitgenössischen Kultur.

In diesen Werken – wie auch bereits in früheren Werken, zum Beispiel *Babel Series* und *Four Duets* – greift Breitz überdies auf bekannte Warhol'sche Tropen zurück, die in der Dramaturgie von Musikvideos eine Rolle spielen: die Wiederholung,

5
Craig Owens verbindet die inszenierte Selbstdarstellung mit Spielarten der Parodie und Imitation, insbesondere im Kontext der feministischen Kunst. Jedoch könnte der Begriff ebenso gut als „Akt der Zurschaustellung" verstanden werden, mit anderen Worten das „Einnehmen einer Pose". Vgl. Craig Owens, *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, Berkeley 1992, S. 201–217.

6
Ein gutes Beispiel bietet Michael Jacksons Repertoire von Posen und Tanzschritten, wie zum Beispiel sein „Moonwalk" und der Griff in den Schritt etc.

7
Eine wichtige Ausstellung, die diese Beziehung untersuchte, fand im Museum of Contemporary Art, Los Angeles, statt: *Hall of Mirrors: Art and Film Since 1945*, kuratiert von Kerry Brougher.





Still aus / from *Him*, 1968–2008
Still aus / from *Her*, 1978–2008

den isolierten Ausschnitt und die serielle Darstellung. *Babel* und *Four Duets* markieren den Beginn ihrer ernsthaften Auseinandersetzung mit der Geschichte des Popvideos.[8] Nicht nur zum besseren Verständnis der technischen und erkenntnistheoretischen Motivation, die sich hinter dieser Verschiebung innerhalb ihres Werkes verbirgt – zu einer Zeit, als sich das Video bereits unaufhaltsam auf das Format des Reality-TV hinbewegt hatte –, wäre es sinnvoll, Breitz' Essay über Warhol noch einmal genauer in Augenschein zu nehmen. Vielleicht ließe sich anhand ihrer Interpretation ablesen, wie sich ihr eigenes Werk strukturell unter dem Einfluss von dessen Kompositionsstil entwickelt hat (man vergleiche zum Beispiel Warhols *Screen Tests)*, gleichzeitig jedoch in der Anwendung des Rollenspiels außerhalb der Warhol'schen Parameter funktioniert.

Breitz' Essay geht insbesondere auf Warhols Nutzbarmachung des Porträts als Erwerbsquelle für sein lukratives Geschäft mit der Kunst ein und untersucht, wie die Bildproduktion in Warhols Factory, die auserwählte Stars und prominente Mitglieder der Gesellschaft sowie Möchtegern-Berühmtheiten involvierte, zugleich eine sarkastische Reflexion über den Zustand des zeitgenössischen Porträts und seine Verstrickung mit dem massenmedialen Bewusstsein repräsentiert. Indem sie kritisch die Porträtdarstellung in Warhols Œuvre betrachtet, verweist Breitz auf das Problem der Krise des Porträts. Warhols übermächtiger, das Schaffen unzähliger zeitgenössischer Künstler streifender Schatten schlägt sich in Breitz' künstlerischer Praxis als Verpflichtung gegenüber Warhols Analyse der theoretischen und diskursiven Möglichkeiten des Porträts innerhalb der Massenmedien nieder. Ihr fundiertes Studium Warhols und ihr tief gehendes Verstehen der inneren Widersprüche, die sein Werk durchziehen, verschaffen eindrückliche Einsichten in den Warhol-Diskurs im Allgemeinen und ihre eigene künstlerische Praxis im Besonderen.[9]

Jenseits ihrer Analyse jener Bedingungen, die der routiniert betriebenen Porträtproduktion in Warhols Kunst förderlich waren – wobei dieser die heikle Allianz zwischen Kunst und Geschäft oder umgekehrt, Geschäft und Kunst einging –, richtet sich Breitz' Betrachtung auch auf das von ihr als „strukturelle Methoden" bezeichnete Verfahren, auf das sich das gesamte Warhol'sche Unternehmen stützte. Sie liefert interessante Einblicke, welchen Einfluss Warhols kritische Konzepte auf die Entwicklung ihrer eigenen künstlerischen Strategie nahmen. Laut Breitz sind „diese strukturellen Methoden – die Verwendung der Fotografie als Vorbild, als Zeichnungsvorlage, als Basis der seriellen Reproduktion –"[10] keineswegs Instrumente, um die gesellschaftliche Transparenz des Porträts offenzulegen. Vielmehr dienen sie dazu, Anamnese-Prozesse aufzudecken, Konzepte über die Achtlosigkeit, die in der Logik der kulturellen Unvertrautheit des Porträts inkorporiert ist: „Während das Porträt in Warhols Händen einen Zustand der Opazität annimmt, gerät sein Vorbild zunehmend in Vergessenheit und wird schließlich absolut bedeutungslos."[11]

Breitz' Analyse von Warhols Verwendung des Porträts richtet sich nicht nur auf sein zynisches Geschäft mit der Kunst, sondern auch auf dessen Untersuchung über die Degeneration des Porträts und den Verlust seiner gesellschaftlichen

8
Die Verbindung zwischen Popmusik und Massenkultur wurde von zahlreichen Wissenschaftlern theoretisch beleuchtet, unter anderem von Max Horkheimer und Theodor Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente (Gesammelte Schriften, Bd. 5)*, hg. von Gunzelin Schmid Noerr, Frankfurt a. M. 1987. Eine wichtige theoretische Abhandlung über Rockmusik in Beziehung zur zeitgenössischen Kunst und Massenkultur findet sich in: Dan Graham, *Rock My Religion: Writings and Art Projects, 1965–1990*, hg. von Brian Wallis, Cambridge 1992. Zu Grahams Analyse und Kritik von Rockmusik, Punk und Massenkultur siehe insbesondere die Essays „End of Liberalism" „Rock my Religion" sowie „Punk as Propaganda".

9
Als ihr Essay entstand, arbeitete Breitz an ihrer Dissertation mit dem Titel *Ultimate Warhol: 1968–1987* an der Columbia University, New York (zum Zeitpunkt dieser Publikation noch nicht abgeschlossen).

10
Vgl. Anm. 1, S. 194.

11
Vgl. Anm. 1, S. 195.

Transparenz. Sie verweist auf ihre eigene Verwendung des Genres als Instrument zur Erforschung der Phänomene Ruhm, Prominenz und Fantum sowie der Mechanismen der Gedenkkultur, mit denen das Porträt oft assoziiert wird. Ein frühes Beispiel, bei dem die Krise des Porträts für Breitz zum Thema der eigenen künstlerischen Auseinandersetzung wird, findet sich in einer Serie fotografischer Arbeiten mit dem Titel *Ghost Series* (1994–96), in der sie touristische Ansichtskarten aus Südafrika, auf denen pubertierende, nur spärlich bekleidete afrikanische Mädchen abgebildet sind, überarbeitete. Breitz' Hauptintervention bestand in der Verwendung von Tipp-Ex, weißer Korrekturflüssigkeit, mit der sie die unbekleideten Körperstellen übermalte beziehungsweise abdeckte und die Figuren dadurch von den Ansichtskarten tilgte. Letztendlich wurden diese durch die Übermalung zu opaken Objekten, Warhols Porträt des Parteivorsitzenden Mao vergleichbar, in dem die Gesichtszüge des chinesischen Anführers durch wiederholtes Kopieren einem ähnlichen Degenerationsprozess unterzogen wurden. Über Warhols Vorgehensweise, die die schrittweise Unkenntlichmachung des Porträts zur Folge hatte, schreibt Breitz:

„Hinweise für die komplette Neudefinition des traditionellen Porträtformats in Warhols Werk tauchen nirgendwo eindrücklicher auf als in einem wenig bekannten seriellen Porträt, das er im Jahr 1973 schuf. [...] Mit einer Abbildung des Vorsitzenden Mao als Ausgangsmaterial und mittels eines Fotokopierers generierte Warhol eine Abfolge von 300 Fotokopien. [...] Jedes Bild in der Sequenz ist eine Kopie des vorherigen, ganz geringfügig vergrößert, sodass im Verlauf der Serie jede erkennbare Ähnlichkeit mit der anfänglichen Abbildung Maos nach und nach verloren geht."[12]



Ghost Series #2, 1994–96

Auch Breitz' Interventionen in *Ghost Series*, die weiß übermalten Gestalten auf den ethnografischen Ansichtskarten, sabotieren den Wahrnehmungsprozess: Lediglich die getilgte Fläche liefert Indizien für das Erkennen, wobei das Schlüsselelement der Porträtdarstellung doch gerade die Erkennbarkeit ist.

Ghost Series zeigt deutlich Breitz' gestalterische Absicht, mit der Form des Porträts zu experimentieren. Obgleich sich hier ein vielversprechender Anfang andeutet, ist diese Serie längst nicht so ausgereift wie die nachfolgenden Werke, die das Thema Porträt unter Verwendung komplexer filmischer Montagen erneut aufgreifen. Die *Rainbow Series* (1996) vollzieht zunächst eine weitere Annäherung an das Medium Fotomontage. Diese Verschiebung in Breitz' Werk zeigt eine Veränderung in der Bearbeitung und der öffentlichen Präsentation ihrer Bilder und anderer archivarischer Komponenten ihres Werks (wie Film und Video). Während die *Ghost*- und *Rainbow-Serien* als Fotomontagen statisch und zweidimensional sind und mit bescheidenen Lowtech-Mitteln produziert worden sind, entstehen ab den späten 1990er Jahren Videos und fotografische Werke, die auf der ausschnitthaften Wiederverwertung von filmischem Material basieren. Sie entwickeln sich zu raumgreifenden Installationen, die auch immer komplexere Sound-Montagen und auditive Strategien beinhalten. Zeitgleich entsteht eine Serie monumentaler fotografischer Inszenierungen mit dem Titel *Monuments*.

12
Vgl. Anm. 1, S. 194.

Breitz' unterschiedliche Strategien – angefangen bei den Fotomontagen, in denen Bildelemente aus ethnografischen Postkarten mit pornografischen Frauendarstellungen in einer prekären Mischung von Rasse und Geschlecht zusammengefügt sind, bis hin zu ihren sorgfältig orchestrierten Neubearbeitungen von Hollywood-Filmen und Popmusikvideos – sprechen Fragestellungen zum Thema Identität an. In der *Ghost Write Series* (1996 begonnen, die Arbeit wird fortgeführt) deutet sich die ausschnitthafte Verwendung des gesprochenen Worts bereits an, durch die sich ihr kalkulierter Umgang mit Sprache in der Folge auszeichnen wird. Buchseiten, die aus Romanen herausgerissen wurden, sind mit Tipp-Ex übermalt – entweder in der Form, dass nur einzelne Wörtern oder Ausdrücke innerhalb eines ansonsten unkenntlich gemachten Textblocks stehen bleiben, oder, alternativ, wurden einzelne, für die Verständlichkeit wesentliche Schlüsselwörter übermalt, sodass der noch verbliebene Text keinen Sinn mehr ergibt. Doch die Neuformulierungen der *Rainbow Series* in ihrer Radikalität des Schnitts, unter Verwendung des Sampelns und des Mischens unterschiedlicher Bildgenres sowie heterogener Bildwelten (wobei alle diese übliche Merkmale der Fotomontage sind), erzeugen mittels Montage nicht nur Bezüge zur historischen Avantgarde. Sie tragen auch zum Diskurs über die Postmoderne bei, indem sie das Fehlen einer strukturellen Einheit in der ästhetischen Formgestaltung sowie die Aufhebung der Hierarchie historischer Identitäten thematisieren. In seiner Analyse dessen, was er als „den künstlerischen und politischen Erfolg der Collage und der Fotomontage"[13] bezeichnet, erläutert Jacques Rancière sein Konzept der Fotomontage vor dem Hintergrund der Politiktheorie. Seine Argumentation trifft auch auf Breitz' Umgang mit der Montage zu, sowohl in frühen Arbeiten als auch in ihrem aktuellen künstlerischen Werk, insbesondere im Hinblick darauf, wie die Montage „den Zusammenprall verschiedener heterogener, wenn nicht gar widersprüchlicher Elemente auf ein und derselben Fläche"[14] repräsentiert.

Mediale Überrepräsentation: Imitation, Porträtdarstellung und Interpellation

Am Ende des vergangenen Jahrhunderts und zu Beginn dieses Jahrzehnts war die Hochzeit des Musikvideos längst vorüber. Ein neues mediales Phänomen war aufgetaucht, das an seine Stelle trat und ebenfalls das Medium Video nutzte: das Reality-TV.[15] Als zentraler Aspekt der Funktionsweise des Reality-TV kristallisierte sich die Interpellation des Fans als Star heraus. Das Zusammenführen dieser beiden Instanzen führt uns an den Ausgangspunkt zurück, zu Warhols prophetischer Äußerung, dass „zukünftig jeder Mensch fünfzehn Minuten lang berühmt sein" würde. Angesichts des Fans, der nun den Star imitierte, waren Prominenz und Ruhm nicht länger Mittel medialer Darstellung, sie waren das ultimative Ziel. Die Jagd nach dem Ruhm wurde zur Hauptmotivation für jedwedes mediale Auftreten beziehungsweise mediale Überrepräsentation. Mit dieser inhaltlichen Verschiebung, der Dekonstruktion von Star und Fan, geht Breitz' Analyse der „strukturellen Methoden" in der Porträtdarstellung noch einen Schritt weiter. Hatte sie die rekursiven Aspekte des Porträt-Samples (wie zum Beispiel Fans, die Abläufe aus populären Videos imitieren) und ihre Verknüpfung mit Formen der kollektiven

13
Vgl. Jacques Rancière, *Der emanzipierte Zuschauer*, hg. von Peter Engelmann, Übers. Richard Steurer, Wien 2009.
14
Vgl. ebd.
15
MTV verlagerte seinen Schwerpunkt vom Musikvideo auf die Entwicklung von Reality-Shows. Eine der erfolgreichsten Shows dieser Art ist „Real Life", eine Eigenproduktion des Musikkanals, die bereits seit 1998 ununterbrochen ausgestrahlt wird.

Erinnerung untersucht, so geht sie nun erneut auf die Thematik Interpellation und Imitation ein: In ihrem Loop *Karaoke* (2000), einer Zehnkanal-Videoinstallation, präsentiert sie Personen, allesamt keine englischen Muttersprachler, die Roberta Flacks 1970er-Jahre-Hit „Killing Me Softly" vortragen. Dennoch scheint in *Karaoke* die Beziehung zwischen Fan und Star nicht das dominierende Thema zu sein. Stattdessen untersucht Breitz die Schnittstelle zwischen Sprache und Subjektivität. Zudem richtet sie die Aufmerksamkeit auf den Kontext, der sich, in der Schnittmenge von Aspekten wie Anderssein, Fremdsein und Differenz, kontinuierlich verschiebt. Indem sie hier ausschließlich mit Immigranten arbeitet, die weder Fans von Flack sind noch der englischen Sprache mächtig genug, um den Song in allen Nuancen gesanglich überzeugend darzubieten, hinterfragt Breitz aufs Neue Identifikationsnormen in der Popkultur. Mit diesem Werk, in dem sie auf die Form des japanischen Karaoke zurückgreift, erstellt Breitz die Basis für komplexere Fan-Performances in folgenden Arbeiten, die sich zwischen Hommage, Denkmal und Imitation bewegen.

Diese Performances manifestieren sich in vier zentralen Videoinstallationen: *King (A Portrait of Michael Jackson)*, *Queen (A Portrait of Madonna)*, *Legend (A Portrait of Bob Marley)*, alle aus dem Jahr 2005, sowie *Working Class Hero (A Portrait of John Lennon)* aus dem Jahr 2006. Annähernd zur gleichen Zeit entwickelt Breitz eine Serie fotografischer Gruppenporträts, die *Monuments* (2007), in denen jeweils eine Gruppe von Rockmusik-Fans gemeinsam vor einem vorgegebenen Hintergrund posiert. Die bereits erwähnte Wechselbeziehung stellt sich hier nicht als bloße gesangliche Interpretation, sondern als naturgetreues Abbild diverser Rockmusikstars dar, wie unter anderem von Grateful Dead, Marilyn Manson, Britney Spears, ABBA und Iron Maiden. Breitz' im Jahr 2005 begonnene und bis heute andauernde Auseinandersetzung mit dem Phänomen Fan führte zu einer Reihe von Videoinstallationen und Fotografien, die zumeist eine beunruhigende Atmosphäre von Melancholie und Morbidität ausstrahlen: Mit Ausnahme von *Queen (A Portrait of Madonna)* verweisen die Werke, die Bob Marley, John Lennon und Michael Jackson gewidmet sind (allesamt früh verstorbenen Künstlern), eher auf Tod und Trauer, als dass sie den Starkult und die Unsterblichkeit des Ruhms zelebrieren. In diesen Porträts, in denen Gruppen von Fans ganze Alben gesanglich interpretieren, treffen Archivalisches und Reminiszenz aufeinander. Hier berühren Ruhm und Prominenz das, was Hal Foster als „traumatischen Realismus" in der „schockierten Subjektivität und zwanghaften Wiederholung"[16] in Warhols Kunst bezeichnet. In seiner Analyse des Archivs verweist Michel Foucault auf dessen zugrunde liegendes Prinzip, das „in unserer Zeit [...] Dokumente in Monumente verwandelt".[17]

Wenn die im Karaoke-Stil von den Sängern und Imitatoren der Popstars vorgetragenen Songs grundsätzlich ein Glaubensbekenntnis in Bezug auf deren Beständigkeit als zeitgeschichtliche Dokumente darstellen, so interpretieren die Akteure diese, während sie die mit der Persona dieses Popstars verbundenen Emotionen und Gesten stillschweigend in ihre Performance übernehmen, auf eine Art und Weise, wie man sich einem Monument oder einer Gedenkstätte nähern würde. Die in den Videos enthaltenen komplexen Schnittmengen zeichnen nicht einfach

16
Hal Foster, *Return of the Real: The Avant-garde at the End of the Century*, Cambridge 1996.
17
Vgl. Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt a. M. 1981.

18
Siehe Jacques Derrida, *Marx' Gespenster: Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale*, Frankfurt a. M. 2004.

19
In der Internetkommunikation, insbesondere in Kontaktnetzwerken, ist LOL die gebräuchliche Abkürzung für ‚laughing out loud' oder ‚laugh out loud' (laut lachen). Variationen des Akronyms erstrecken sich mittlerweile auf ‚living out loud' (sich öffentlich ausleben) oder ‚loving out loud' (öffentlich seine Liebe bekunden), Begriffe, die ebenfalls auf Publicity, Suche nach Aufmerksamkeit und kontinuierliche öffentliche Selbstdarstellung gerichtet sind. Sich öffentlich auszuleben bedeutet, die eigene Existenz in Hinblick auf eine mögliche Publicity-Wirkung hin zu gestalten und dabei das Privatleben in die Öffentlichkeit zu tragen – oder allenfalls die Grenze zwischen beiden zu verwischen.

das Porträt eines Popstars aus individueller Sicht, sondern präsentieren, und dies ist ein wesentlicher Faktor, ein kollektives Bild. Somit wird für uns als Betrachter die Teilhabe zum Akt der kollektiven Trauer.

In Reflexionen anlässlich des Ablebens angesehener sowie auch weniger bekannter intellektueller Koryphäen beleuchtet der Philosoph Jacques Derrida mit dem Mittel der Grabrede das, was er als „Trauerarbeit"[18] bezeichnet. Trauern heißt sich zu erinnern, und sich zu erinnern bedeutet ein Angedenken zu zelebrieren. Auch das Porträt repräsentiert eine Form des Angedenkens und ein Stück Erinnerungskultur. Folglich sind auch die von Derrida verfassten Grabreden, die er auf Beerdigungen seiner Kollegen hielt, Porträts: Porträts, die von Freundschaft handeln oder den Verstorbenen selbst darstellen. An dieser Stelle können entsprechende Analogien zwischen der von Breitz in ihren Videos gewählten Form des Porträts – insbesondere in den Werken, die Marley, Jackson und John Lennon gewidmet sind – und dem diesen zugrunde liegenden Diskurs über Erinnerungskultur und Trauer aufgezeigt werden. Anders formuliert übernehmen die Porträts Aspekte der Eloge und der Elegie als Tropen des Angedenkens und der Erinnerung, diese verschmelzen also zu einer Form, in denen eine Person sowohl gefeiert als auch deren Ableben betrauert wird. Manchmal fröhlich und ekstatisch *(Queen* und *Legend),* mitunter aber auch düster und nachdenklich *(King* und *Working Class Hero)* in der gesanglichen und gestischen Darbietung, signalisieren die Porträts der Popikonen auf der einen Seite einen endgültigen Abschied und auf der anderen Seite eine Öffnung hin zum allgemeiner gefassten kollektiven Unbewussten, in das das Schaffen der Stars nunmehr eingeflossen ist. Diese vier Videoprojekte und die nachfolgenden inszenierten Fan-Fotografien scheinen auch unterschiedliche Prärogative des zeitgenössischen Monuments und des Gedenkens zu bezeichnen. Doch das bedeutet nicht, dass Breitz in der fotografischen Serie ihren eigenen bissigen Vorstoß aufgegeben hätte und nunmehr ihr Augenmerk nicht mehr auf die Identifikationsprozesse richten würde, mit denen der Fan den Star „anruft" und seine Erscheinung kopiert beziehungsweise seine Identität annimmt. Ihre fotografischen *Monuments* sind insbesondere als Verweise auf die Natur dieses ikonografischen Tauschhandels in Verbindung mit dem Aspekt des Angedenkens zu lesen. Zugleich erinnern sie an Warhols berühmte Aussage, die zur damaligen Zeit den Rang einer Prophezeiung einnahm, während sie heute axiomatisch für die Kurzlebigkeit von Ruhm und Prominenz in den modernen Medien steht.

Die Konsumkultur, eine definitive Begleiterscheinung unserer modernen Medien, schafft die Rahmenbedingungen, innerhalb derer unsere verkürzte Aufmerksamkeitsspanne dem unersättlichen Verlangen nach öffentlicher Selbstdarstellung um jeden Preis Vorschub leistet. Hier wird das Individuum sowohl zum Produkt als auch zur Marke und lässt sich von anderen Objekten des Massenkonsums im Reality-TV nicht mehr unterscheiden. Angesichts der aktuellen Situation, in der Prominenz und Öffentlichkeit um ihrer selbst willen begehrt werden und Firmenimperien um das Geschäft mit Ruhm und Prominenz herum gegründet werden, war Warhol mit seiner Anamnese des Ruhms in den zeitgenössischen Massenmedien seiner Zeit voraus. Um das öffentliche Bewusstsein zu besetzen, sind nicht Talent, Substanz und Leistung gefragt, vielmehr ist entscheidend, dass das

Produkt nicht mehr das jeweilige Individuum ist, sondern Ruhm an sich als Handelsware. Die Tatsache, dass man durch Imitation einer berühmten Persönlichkeit zu eigener Berühmtheit gelangen kann – und zwar ungeachtet dessen, auf welche Weise man in die öffentliche Vorstellung, wenngleich temporär, eindringt –, entlarvt daher die vollständige Opazität des Individuums im Hinblick auf den Medienapparat. Denn was dort ununterbrochen im Rampenlicht steht, ist das Symptom des Prominentenrauschs: der verzweifelte Wunsch, sichtbar zu sein. Auf diese Weise ist Berühmtheit, wie auch die Konsumkultur im Allgemeinen, mit einem Koffeinschub vergleichbar, der eine schnelle, wenn auch temporäre Form der Befriedigung erzeugt und dabei die Bedingungen für die eigene Nachfrage im andauernden Wechsel zwischen Entzug und Nachschub erzeugt.

In diesem Sinn könnte man Warhol als Erfinder des heutigen Reality-TV betrachten. Dieses kulturelle Phänomen, in dem Individuen (oder andere periphere Erscheinungsformen) routinemäßig (wie die lebendigen Toten) zurückkehren, um flüchtige Momente mediatisierter Lustschauder zu durchleben, ist sogar weitergegangen und hat die in Warhols Aussage enthaltene Zeitspanne weiter dezimiert. Obgleich vorgeblich demokratisch, markierten 15 Minuten nach Warhols Verständnis tatsächlich die Obergrenze für diejenigen, die er in den Superstarstatus erhob; im Hinblick auf alle anderen signalisierten sie das zeitliche Limit, innerhalb dessen die vergiftete Atmosphäre der Skandalträchtigkeit erträglich bleibt. Allein durch seine rapide Zunahme hat das Reality-Format die Zeitdauer der temporären Berühmtheit auf fünf Sekunden schrumpfen lassen. Das Leben in der heutigen Zeit ist tatsächlich ein Warhol'sches Konzept und von Reality-TV kaum noch zu unterscheiden, da jeder das Bedürfnis zur öffentlichen Zurschaustellung seines oder ihres Privatlebens verspürt oder, um einen unlängst in Mode gekommenen Ausdruck zu wählen, den Drang hat, sich öffentlich auszuleben.[19] Unsere Zeit ist ein einziger öffentlicher Beichtstuhl geworden. Wir sind süchtig nach einer Realität, die in Wirklichkeit eine modifizierte Replik dessen ist, was wir für die Realität halten. Natürlich rühren meine Schlussfolgerungen über das Reality-TV an den beinahe 100 Jahre alten Kern der marxistischen Kritik an der Massenkultur, und tatsächlich finden sich sehr ähnliche Äußerungen schon bei Theodor Adorno und Max Horkheimer in ihrem Kommentar zum Hollywood-Kino der 1940er Jahre:

„Das wirkliche Leben ist vom Film nicht mehr zu unterscheiden. Der Tonfilm übertrifft das Illusionstheater bei weitem, lässt der Vorstellungskraft und den Gedanken auf Seiten des Publikums keinerlei Spielraum. Der Ablauf gestattet dem Zuschauer keine aktive Teilnahme, erlaubt ihm indessen, vom präzisen Detail abzuweichen, ohne den Faden der Handlung zu verlieren; der Film zwingt daher seine *Opfer* [Hervorhebung d. Vf.], ihn unmittelbar mit der Realität gleichzusetzen."[20]

Mit einem etwas anderen Ansatz als das Reality-TV spielt Breitz in den vier Videoinstallationen und verschiedenen der fotografischen *Monuments* mit Formen der







Stills aus / from *King (A Portrait of Michael Jackson)*, 2005

20
Horkheimer/Adorno (wie Anm. 8).

Vergötterung.[21] Genauer gesagt, inszeniert und fördert sie die Über-Identifikation des Fans mit dem entrückten oder abwesenden Popstar. Die Videoporträts, in denen Fans in die Rolle ihres Idols schlüpfen, sind gleichermaßen Akte der Vergötterung sowie der Inbesitznahme des Idolbildes. Imitation wird somit zum aggressiven Instrument der Zerstörung des Idols mittels Neuformulierung und Neuinterpretation. So geht es in den Arbeiten nicht nur um die Verkörperung des Stars, sondern um die Aufdeckung eines tragikomischen Betrugs an der Berühmtheit, wobei diese kollektiven Porträts zur kompensatorischen Linderung von zeitgenössischem psychischem Trauma beitragen.

Das Fazit von Warhols Denken liegt auf der Hand. Als Künstler scheinbar der Inbegriff an Oberflächlichkeit, der visuelles Ausschussmaterial der Hochkultur annäherte und die banalsten Abbildungen (von Prominenz und Skandal) in ästhetisch ambivalente Avatare des zeitgenössischen psychischen Traumas verwandelte, kann Warhol zweifelsfrei als Vordenker im Hinblick auf die Psychologie der seriellen Selbstdarstellung mit ihren Wunden, die unerfülltes Verlangen hinterlassen hat, gelten. Hinter der Fassade der Oberflächlichkeit, die seinen Porträts oft zugeschrieben wird, erblickt man einen Spiegel, dessen Tiefe die Beziehung zwischen Star und Fan reflektiert. Diese Verflechtung des Selbst mit dem anderen, des Stars mit seinem Bewunderer, Imitation und Projektion, ist vielleicht das Fundament, auf dem Breitz' Porträts den meisten Sinn ergeben. Unter dieser Voraussetzung ist offensichtlich, warum die erfolgreichsten dieser künstlerischen Projekte potenziell die Bedeutungslosigkeit der Massenunterhaltung signifizieren. An der Wurzel ihrer Struktur liegt die provisorische Natur und die Krise des Porträts, von der alle Formen von Prominenz abhängig sind. Hier ist das Abbild des Stars, ungeachtet der kulturellen Bedeutung seines oder ihres Schaffens, nicht von der Marke zu trennen, zu der es geworden ist.

21
Ich würde argumentieren, dass in Breitz' fotografischen *Monuments* und Video-Porträts die Kostümierung, das Make-up und die von den Fans eingenommenen Posen nicht nur Parodien der Stars sind, sondern ein Mittel, mit dem die Teilnehmenden sich dem Bild des Idols anpassen. Dies wird besonders deutlich in der Videoinstallation *King*, in dem verschiedene Akteure Jackson nicht nur imitieren, sondern geradezu leibhaftig vorstellen. Es ist eine allgemein bekannte Tatsache, dass mit Auftritten von Doppelgängern von Stars in der Unterhaltungsindustrie profitable Geschäfte gemacht werden.

IDOLATRY OF THE FALSE: PORTRAITURE AND MASS CONSCIOUSNESS IN CANDICE BREITZ'S VIDEO PORTRAITS

Okwui Enwezor

Ten years ago, Candice Breitz published a remarkable essay[1] on the portraits of Andy Warhol that succinctly articulates the theoretical and aesthetic influence that Warhol's work would come to have on her own artistic practice. Warhol's overarching analysis of modern subjectivity through his rendering of the pictorial surplus of mass media images—wrought through the lenses of fame and infamy, celebrity and idolatry—bears close resemblance to the turn Breitz's work would take later that same year at the 6th Istanbul Biennial, where she presented a seven-channel video installation titled *Babel Series* (1999). The *Babel Series* is typically understood by critics as a foundational work on which all subsequent video-based works by Breitz have both technically and theoretically unfolded.[2] The installation consists of seven monitors, on each of which a snippet of footage no more than two seconds long, excerpted from a music video from the 1980s (the golden era of the genre), is framed and isolated in an endless loop. These pared-down clips of Prince, Madonna, Grace Jones, Freddie Mercury, Sting, ABBA and George Michael—seemingly performing their songs on video[3]—are each presented on individual monitors scattered throughout the exhibition space. The footage is displayed in a repetitive sequence of split-second jump cuts, leaving each performer jiggling, like a metronome, in a haze of indecipherable white noise. At an initial level, the work can either be read as the dramatisation of the banality of pop and its utter evacuation of meaning, or can be viewed as a critique of the commodification of pop as consumer product. Either way, the spectator is inserted into this scenario as a casualty of the product's affective dissonance, brutally chained to the stultifying ennui that pervades the reception and consumption of commodity culture.

Sustained viewing of the *Babel Series* is disorienting. Each performer is framed in a kind of stop-motion epileptic tic that proves completely irresolvable as the images jump back and forth, making cohesion all but impossible to achieve. This structural deficiency is key to the work: the activities taking place on the monitors go nowhere towards resolving the impasse of the movements. Breitz's masterful editing has placed the hapless stars under a kind of technical incarceration. Moreover, Breitz has made every attempt to block the communicability and comprehensibility both of gesture and speech, and the continuity and completion of movement and action. By placing these images in an impossible non-space, she points us towards reading them as a defeat of viewing pleasure. The aggressive quality of the installation is noteworthy on another level: the represented figures cancel each other out in the maelstrom of jumpy images and scratchy sound, not only by dint of the onomatopoeic babble that the singers emit, but also in the banality of their very identity as objects of mass media adulation. The jarring, discordant noise of the soundtrack goes even further to frustrate the viewer's ability to respond to the setting or to establish a vantage point of identification with the pop figures on the screens. It is as if Breitz is intent on injecting into the piece a Brechtian form of theatrical defamiliarisation, the kind of "alienation effect"[4] that seeks to dethrone the illusionism of spectatorial distance. Music video has tended to deploy a similar performative logic to classical theatre and Hollywood cinema, both of which emphasise an Aristotelian logic of separation

1
Candice Breitz, "The Warhol Portrait: From Art to Business and Back Again", in *Andy Warhol Photography*, ex. cat., The Andy Warhol Museum, Pittsburgh, and Hamburg Kunsthalle, 1999.

2
See Jessica Morgan, "A Scripted Life", in *Candice Breitz: Multiple Exposure*, ed. Octavio Zaya, Barcelona: Actar Publishers and Musac, 2007.

3
Though the singers are technically not singing or performing in these video sequences, their performances derive from popular hit songs by each of the artists or groups. For example, Madonna's clip is excerpted from the video for "Papa Don't Preach"; Freddie Mercury's is excerpted from Queen's video for "Bohemian Rhapsody"; Sting's 'da-da-da-da' is excerpted from the video by The Police for "De Do Do Do De Da Da Da"; Grace Jones' is excerpted from the video for "Walking In The Rain"; Prince's is excerpted from the video for "I Wanna Be Your Lover"; George Michael's 'me-me-me-me' is excerpted from the video for "Careless Whisper"; ABBA's is excerpted from the video for "Voulez-Vous". However, Breitz has edited the videos in such a way as to elide all possibilities of linguistic propriety,


Babel Series, 1999

between hero and audience, but in this genre the focus of heroic identification is the pop idol, onto whom a plethora of fantasies are projected. The pop idol, as the idolater's unattainable object of desire, completes the lack of the fan. He or she channels the fan's desires. This effective mechanism, on which mass consciousness continues to thrive in various popular media, appears then to be the object of Breitz's withering, almost satiric deconstruction in video pieces subsequent to the *Babel Series*. Having pinpointed the underlying architecture of the pop genre, Breitz would extend her conceptual analysis in *Four Duets* (2000)—an eight-channel video installation, divided into four pairs of monitors—employing a similar device of isolated, portrait-like modules. Each of the *Four Duets* presents one of four female pop stars (Karen Carpenter, Whitney Houston, Annie Lennox, and Olivia Newton-John) doubled on a pair of monitors, singing variations on the theme of love gone awry (fragments drawn respectively from "Close To You", "I Will Always Love You", "Thorn In My Side", and "Hopelessly Devoted To You"). Through the four dual-channel installations or *Duets*, another mode of identification—the trapped, hapless woman in love and wholly dependent on a male—is dismantled by Breitz. Here, the pop stars themselves are not of great consequence: rather, it is the message of female vulnerability at the hands of patriarchy that is unmasked. Anne Wagner analyses *Four Duets* through the discourse of the double. She does so in terms of the female pop singers' attempts to plead their case towards an invisible other, making the tension between self and other the focus of her reading. But Wagner reads the binary relationship staged by each *Duet* as ultimately predicated on a single identity, that of the pictured woman. She writes, "each *Duet* is really an aria, a song by and about a single persona, for whom desire and denial, or assertiveness and submission, loom large."[5]

Later in this essay, we will reflect on how the music video genre and its relationship to modes of identification and dissociation have been foundational to Breitz's development, notably in relation to works like *Karaoke* (2000). The music video came to prominence at a moment in popular culture when video was attaining a level of saturation as a mass medium. It was also a time of transition in musical styles, a change of era in fashion from disco to new wave pop. Rather than radio, the music video became the space in which pop singers and bands could hone their acts of posing[6] and aesthetic verisimilitude, all the more to beguile their audiences. In relation to the aesthetic standards of portraiture, it is important to draw attention to how repetitive acts of self-display in music videos converge with modes of self-mimicry, leaving celebrity identity indistinguishable from pop brands. To pose before an adoring audience, whether in a stylised video or in the context of theatrically-staged performances, is to offer oneself to the beholder as an ideal self, as in portraiture; a self structured around the differentiation between the image of the idol and the fantasies attaching to him or her as hero. The introduction of MTV in 1981 was a significant marker in the shift from the medium of radio to television. And its explosive success immediately made the music video an obligatory aspect of pop marketing strategy, an integral element for the expansion of brand identity. The cult of celebrity became inherent to the structure of transference that

privileging monosyllabic fragments such as Madonna's 'pa-pa-pa-pa', Freddie Mercury's 'ma-ma-ma-ma', Sting's 'da-da-da-da', Grace Jones' 'no-no-no-no', Prince's 'yeah-yeah-yeah-yeah', George Michael's 'me-me-me-me' or ABBA's 'aha-aha-aha-aha'. While these phrases may be read as expressions of infantilism, at a more important level, these seemingly nonsensical phrases evince a more critical dimension in Breitz's deconstruction of the relationship between the idol and the fan, as the phrases, despite their seeming infantile stutter, may be read as a form of celebrity Esperanto for self-absorption and narcissism.

4
See Berthold Brecht, *Brecht on Theater: The Development of an Aesthetic*, ed. and trans. John Willet, London: MacMillan, 1964.

5
Anne M. Wagner, "Double Identity, or Sameness and Difference", in *Candice Breitz: Same Same*, ex. cat., The Power Plant, Toronto, 2009, p. 13.

6
Craig Owens has described the act of posing, especially in the context of feminist practice, as a form of parody and mimicry. But posing can just as well be read as an "act of self-display", as in "to strike a pose". See Craig Owens, *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, Berkeley: University of California Press, 1992, p. 201–217.

transformed fans into literal idolaters of the stylised pop images of music videos. Singers and performers such as Michael Jackson and Madonna were especially adept at exploiting this tendency of mass conscious idolatry. Accordingly, the videos themselves became more elaborate, convincingly transforming gesture and pose into one seamless prosthetic of artistic persona.[7] Artists like Jackson staged filmic extravaganzas and mini-epic spectacles to further distinguish the power of their brand.


Soliloquy Trilogy, 2000

Recognisability and Amnesia: The Degeneration of Portraiture

Much has been written about the way images of or from Hollywood cinema figure in contemporary art.[8] Artists such as Cindy Sherman, especially in her *Untitled Film Stills* (1977–80), have been important exponents of the legibility of such practice in art. Andy Warhol, of any post-war artist, has been singularly influential in exploring the symbiotic aspects of the convergence of art and the silver screen, embodying the fascination of artists with the images of cinema. Breitz is no different in this regard, as works such as the *Soliloquy Trilogy* (2000), *Mother + Father* (2005) and *Him + Her* (1968–2008) make apparent. But these installations are very clearly anchored in the fictional narratives from which the images and dialogues have been excerpted. For example, in *Him + Her*, the alternating appearances of Meryl Streep (drawn from an anthology of roles the actress has played over thirty years of her career) and Jack Nicholson (covering forty years of his acting work) have little to do with the identities of the actors per se. Rather, the clips deal with the actors' filmic personae, and therefore their broader place in contemporary culture.

In these works, as in earlier works such as the *Babel Series* and *Four Duets*, Breitz is also interested in the recovery of common Warholian tropes such as repetition, isolation and serialisation, tropes that are reflected in the staging of music videos. *Babel* and *Four Duets* represent the beginning of a serious archaeology of the pop video genre.[9] To understand both the technical and epistemological motivations behind this archaeological tendency in her work, especially at a time that video had moved inexorably towards the genre of reality television, it would make sense to probe Breitz's essay on Warhol further. In her reading of Warhol, what can perhaps be unravelled is how Breitz's work develops both from within the structure of Warhol's figurations (for instance, his *Screen Tests*), while at the same time functioning outside of Warholian parameters, through acts of role-playing.

Breitz's essay specifically revolves around Warhol's use of portraiture as a device for his lucrative art business. But, at the same time, the essay also explores how Warhol's image factory, involving assorted celebrities, socialites and fame-seekers, evinced a mordant reflection on the contemporary conditions of portraiture, and the genre's entanglement with mass media consciousness. In focusing on the critical purchase of portraiture, or the evisceration of the genre in Warhol's oeuvre, Breitz touches on the larger issue of the crisis of the portrait. Like his overall influence on the work of a host of contemporary artists, it is possible to grasp in Breitz's own artistic practice, her indebtedness to Warhol in his dissection of the theoretical and discursive possibility of portraiture within mass media. Breitz is

7
A good example is Michael Jackson's repertoire of poses and dance moves such as the "moon walk", crotch-grabbing, etc.

8
An important exhibition that has explored this relationship is the Los Angeles Museum of Contemporary Art's *Hall of Mirrors: Art and Film Since 1945*, curated by Kerry Brougher.

9
The connection between popular music and mass culture has been dealt with by a broad range of theorists including Max Horkheimer and Theodor Adorno in *Dialectic of Enlightenment*, trans. John Cumming, London: Continuum Books, 2002. For an important theoretical analysis of rock music in relation to contemporary art and mass culture, see Dan Graham, *Rock My Religion: Writings and Art Projects, 1965–1990*, ed. Brian Wallis, Cambridge, MA: MIT Press, 1992. For Graham's analysis and critique of rock music, punk and mass culture, see especially the essays "End of Liberalism", "Rock my Religion" and "Punk as Propaganda".

10
At the time of writing her essay, Breitz was working on a doctoral dissertation titled *Ultimate Warhol: 1968–1987* at Columbia University, New York, a project that at this time remains incomplete.
11
Breitz (note 1), p. 194.
12
Breitz (note 1), p. 195.
13
Breitz (note 1), p. 194.

however much more than an acolyte sampling the regurgitated torpidity of outmoded pop. Her work as a Warhol scholar, with its deep understanding of the internal contradictions that animated his work, brings a penetrating insight into Warhol discourse in general and her own practice specifically.[10]

Thus, beyond her analysis of the conditions that supported the industry of portrait production in Warhol's art—an uneasy alliance between "art" and "business", or the inverse, business, and art—it is Breitz's focus on what she defines as the "structural operations" underpinning the entire Warholian enterprise that provides an interesting perspective on how Warhol's critical models have impacted the development of her own aesthetic strategies. According to Breitz, "these structural operations – the use of the photograph as a referent, tracing, mechanical serialisation..."[11] are not instruments for rendering the portrait socially transparent, but rather serve to reveal procedures of anamnesis, the idea of forgetfulness buried deep within the portrait's logic of cultural defamiliarisation: "As the genre of portraiture withdraws into a state of opacity in Warhol's hands, it becomes both utterly forgetful of—and deeply indifferent towards—its referent."[12]

Recalling Breitz's analysis of Warhol's deployment of portraiture—not only as an instrument of his cynical art enterprise, but also as a structured analysis of the degradation of portraiture and its loss of social transparency—provides an additional view into her own deployment of the genre of portraiture as a vehicle for the exploration of the nature of fame, celebrity, and fandom, as well as the structures of memorialisation with which the portrait is often associated. An early instance in which the crisis of portraiture became a topic of Breitz's own artistic procedure, can be located in a series of photographic works called the *Ghost Series* (1994–96), in which she reworks a range of South African ethnographic tourist postcards featuring images of half-clothed nubile African girls. The main intervention into these images is Breitz's use of Tippex (correction fluid) to white out, write over, and thus to erase the figures on the postcards. Ultimately, this act of effacement transforms the images into vehicles of opacity, much in the same manner that Warhol's repetitive xeroxing of a portrait of Chairman Mao had degraded the features of the Chinese leader. Breitz writes of the process by which the incremental degeneration of Warhol's Mao portrait occurred:

"Evidence of the complete reconfiguration of the traditional portrait format in Warhol's work is nowhere more emphatically offered than in a little-known sequential portrait that he made in 1973 [...]. Using an image of Chairman Mao as his starting point, and a Xerox machine as his means of production, Warhol generated a sequence of 300 photocopies [...]. Each image in the sequence is a photocopy of the last, enlarged ever so slightly, such that, as the series progresses, the initial image of Mao is gradually lost to recognition."[13]

By the same token, Breitz's intervention into the ethnographic postcards—resulting in the whited-out figures in the *Ghost Series*—engineers its own obliteration of recognition, whereby recognisability, a key feature of portraiture, remains manifest only in the emptiness and blank appearance of whiteness.

The *Ghost Series* quite clearly demonstrates Breitz's formative attempts to grapple with portrait formats. And though quite promising, it is not as developed as her

subsequent returns to portraiture using advanced filmic montage. Her next series, the *Rainbow Series* (1996), would move further towards the mechanics of the photomontage. This shift also evinced the changed conditions of production within her practice; a transformation defined by the ways in which images and other archival features of her work were to be processed and publicly presented. Whereas the *Ghost* and *Rainbow* photomontages were static and two-dimensional, a feature of their modest, low-tech, analogue fabrication, the video and photographic works of the late 1990s and after, begin with the fairly straightforward re-editing of snippets of archival footage and then gradually shift towards room-size installations incorporating increasingly complex sonic assemblages and aural strategies, parallel to a series of monumental photographic stagings called the *Monuments* (2007).

Within this range—from the photomontages in which the pictorial formats of ethnographic postcards and pornographic images of women are stitched together in an uneasy intersection of race and gender, to the carefully orchestrated re-editing of Hollywood films and pop music videos—Breitz has opened up a series of queries concerning the issue of identity.



Rainbow Series #10, 1996

The *Ghost Write Series* (initiated in 1996, ongoing), in which pages torn from novels are edited with Tippex—at times leaving nothing but a few specific words or phrases legible against an otherwise deleted body of text, alternately whiting out key words or phrases only, so as to render the remaining body of text nonsensical—evokes similar edits of dialogue to those that would subsequently become part of her careful calibration of language and signification in her video installations. However, the *Rainbow Series*, in its forthright rearticulation of the violence of the cut, the sampling and hybridisation of pictorial formats, the mixing of incongruous image ecologies (all common features of photomontage), not only announces Breitz's artistic debt to the historical avant-garde's reflections on forms of mass media through the montage form; but also endeavours to address the discourse of postmodernism and its deracination of the structural unity of aesthetic forms and the hierarchy of historical identities. Recently, Jacques Rancière has offered an interesting analysis of what he calls "the artistic and political success of collage and photomontage..."[14] Though Rancière argues his idea of photomontage within the framework of political theory, his argument could equally be said to make a case for Breitz's treatment of montage, both in her early work and more recent practice, in particular in relation to how montage articulates "the clash on the same surface of heterogeneous, if not conflicting, elements".[15]

Over-Exposure: Mimicry, Portraiture, Interpellation

By the end of the last century and the beginning of this decade, the heyday of the music video genre was long gone. A new media phenomenon using video as its support had emerged to take its place: reality television.[16] What became most fundamental to the structural operations of reality television was the interpellation of the fan as star. The merging of the two entities brought full circle Warhol's prophetic pronouncement that "in the future everyone would be famous for

14
Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator*, trans. Gregory Elliot, London and New York: Verso, 2009, p. 26.
15
Rancière (note 14), p. 26.
16
Incidentally, MTV would shift its format from being a purveyor of music videos, to the development of reality shows. One of the longest running shows of the genre is the music network's "Real Life", which has been ongoing since 1998.





Dreharbeiten zu / The Making of *Legend (A Portrait of Bob Marley)*, 2005

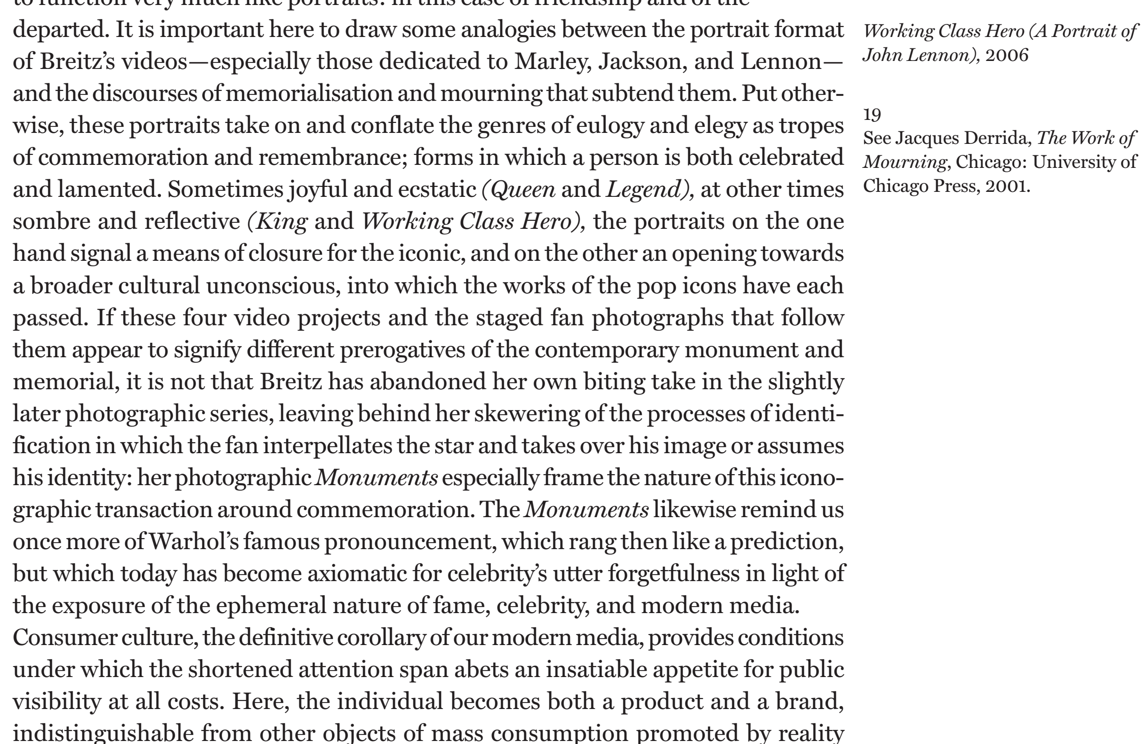
fifteen minutes". With the fan now folded into mimicry of the star, celebrity and fame were no longer the means towards media exposure; they were the ultimate ends. The quest for celebrity and fame transformed into the principal motivation for all appearances, namely, over-exposure. With this shift towards the deconstruction of the star and fan, Breitz's analysis of the "structural operations" of portraiture would become more fully developed in the recursive aspects of the portrait sample (fans performing routines from popular videos for example), and its entanglement with forms of popular remembrance. Breitz had employed an earlier process of interpellation in *Karaoke* (2000)—a ten-channel looping video installation showing a series of individuals, who are non-native English speakers, singing Roberta Flack's 1970s hit "Killing Me Softly"—though it appears that the issue of the relationship between fan and star is not the dominant question that is addressed by this particular work. The format does however allow Breitz to examine the intersection of language and subjectivity as well as to elucidate the shape-shifting context whereby otherness, foreignness and difference converge. By choosing to work exclusively with immigrants—especially individuals who were neither fans of Flack, nor necessarily proficient enough in English to persuasively inhabit the nuances of the song in their singing—Breitz again questions certain norms of pop cultural identification. By employing the Japanese Karaoke format of teleprompting in this work, she sets the stage for more complex fan performances in later works, performances that veer between homage, memorial, and mimicry.

Such performances are at the core of four major video installations: *King (A Portrait of Michael Jackson); Queen (A Portrait of Madonna); Legend (A Portrait of Bob Marley)*, all dated 2005; and *Working Class Hero (A Portrait of John Lennon)*, dated 2006. At roughly the same time, Breitz developed a series of photographic group portraits, the *Monuments* (2007), in which rock music fans collectively pose in designated settings, while signifying what may correlate not only as an interpretation of, but the very image of diverse rock music stars such as the Grateful Dead, Marilyn Manson, Britney Spears, ABBA and Iron Maiden. The series of video installations and photographs focusing on the figure of the fan have been produced by Breitz since 2005. They have a disquieting sense of melancholia and morbidity attached to them. With the exception of *Queen (A Portrait of Madonna)*, the works dedicated to Bob Marley, John Lennon, and Michael Jackson after his recent death (all the deaths are untimely), signify more the idea of death and mourning, than the edifying spectacle of celebration and immortalisation. In these portraits—in which casts of fan-performers re-sing entire signature albums originally performed by the idol portrayed—there occurs a convergence of the archival and the memorial. Here then, fame and celebrity touch on what Hal Foster has dubbed "traumatic realism" in his reading of the "shocked subjectivity and compulsive repetition"[17] in Warhol's art. Michel Foucault, in his analysis of the archive, has touched on the underlying principle that "in our time […] transforms documents into monuments".[18]

17
Hal Foster, *Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, MA: MIT Press, 1996, p. 131.

18
Michel Foucault, *The Archaeology of Knowledge and The Discourse on Language*, New York: Pantheon Books, 1972, p. 4.





If the songs being performed (karaoke-style) by the various singers and impersonators of the pop stars portrayed by Breitz fundamentally reflect an article of faith regarding their durability as documents of our contemporary history, the fans featured in the performances, in tacitly channelling the emotions and gestures connected to the pop stars' personae, may be said in a way, to translate these pop icons as one would a monument or memorial. These complex intersections in the video portraits mark out the pop stars not simply on individual terms, but more importantly in collective terms, thus making of our participation as spectators viewing the video portraits, an act of collective mourning.

In a series of reflections on the deaths of several distinguished as well as lesser-known intellectual luminaries, the philosopher Jacques Derrida employs the genre of the funeral oration to frame what he characterises as "the work of mourning".[19] To mourn is to remember, and to remember is to commemorate. Likewise, portraiture is always an act of commemoration and remembrance. In this way, Derrida's many funeral orations, written and read on the occasions of the deaths of many colleagues, come to function very much like portraits: in this case of friendship and of the departed. It is important here to draw some analogies between the portrait format of Breitz's videos—especially those dedicated to Marley, Jackson, and Lennon—and the discourses of memorialisation and mourning that subtend them. Put otherwise, these portraits take on and conflate the genres of eulogy and elegy as tropes of commemoration and remembrance; forms in which a person is both celebrated and lamented. Sometimes joyful and ecstatic *(Queen* and *Legend)*, at other times sombre and reflective *(King* and *Working Class Hero)*, the portraits on the one hand signal a means of closure for the iconic, and on the other an opening towards a broader cultural unconscious, into which the works of the pop icons have each passed. If these four video projects and the staged fan photographs that follow them appear to signify different prerogatives of the contemporary monument and memorial, it is not that Breitz has abandoned her own biting take in the slightly later photographic series, leaving behind her skewering of the processes of identification in which the fan interpellates the star and takes over his image or assumes his identity: her photographic *Monuments* especially frame the nature of this iconographic transaction around commemoration. The *Monuments* likewise remind us once more of Warhol's famous pronouncement, which rang then like a prediction, but which today has become axiomatic for celebrity's utter forgetfulness in light of the exposure of the ephemeral nature of fame, celebrity, and modern media.

Consumer culture, the definitive corollary of our modern media, provides conditions under which the shortened attention span abets an insatiable appetite for public visibility at all costs. Here, the individual becomes both a product and a brand, indistinguishable from other objects of mass consumption promoted by reality television. Given the present circumstances in which celebrity and exposure are desired for their own sake, enabling entire corporate structures to be built around fame and the celebrity industry, Warhol was prescient in identifying the anamnesis of fame in contemporary mass media. Public consciousness of events is no more

Working Class Hero (A Portrait of John Lennon), 2006

19
See Jacques Derrida, *The Work of Mourning*, Chicago: University of Chicago Press, 2001.

dependent on the idea of talent, substance and accomplishment than on the fact that the product is not the individual as such, but fame itself as commodity. Therefore, fame achieved through the mimicry of celebrity, albeit temporary, exposes the individual's utter opacity to the media apparatus, since what is constantly spotlighted is the symptom of celebrity inebriation: the desperation for visibility. In this way, fame is exactly like consumer culture itself: its caffeinated rush creates a quick but temporary form of satiation, thereby creating the conditions for its own constant expiation and replenishment.

It is quite possible then, to think of Warhol as the inventor of today's reality television. This cultural phenomenon, in which expired subjectivities (or inversely, non-entities) routinely return (like the living dead) to live out fleeting moments of mediatised frisson, has in fact gone even further, to decimate the temporal logic of Warhol's fifteen minutes. But this temporal logic in Warhol's terms, though seemingly democratic, was in fact the limit only for those whom he anointed 'superstars'. For everyone else, fifteen minutes signalled the extent to which the bright sulphurousness of notoriety can be tolerated. But the sheer proliferation of reality television has dramatically shrunken the duration of temporary celebrity to five seconds. In fact, contemporary life today is a Warholian concept, having become almost indistinguishable from reality television, with every individual feeling the need to give a public account of his or her life; or, to borrow a crass acronym of recent vintage, to 'live out loud'.[20] Our time has become one huge confessional stage. We are addicted to a reality that is in fact an edited facsimile of what we assume reality to be. Obviously, my conclusions about reality television have been the crux of Marxist critiques of mass culture for nearly a century. In fact, Theodor Adorno and Max Horkheimer made this very point about Hollywood cinema in the 1940s, writing that:

"Real life is becoming indistinguishable from the movies. The sound film, far surpassing the theatre of illusion, leaves no room for imagination or reflection on the part of the audience, who is unable to respond within the structure of the film, yet deviate from its precise detail without losing the thread of the story; hence the film forces its *victims* [my emphasis] to equate it directly with reality."[21]

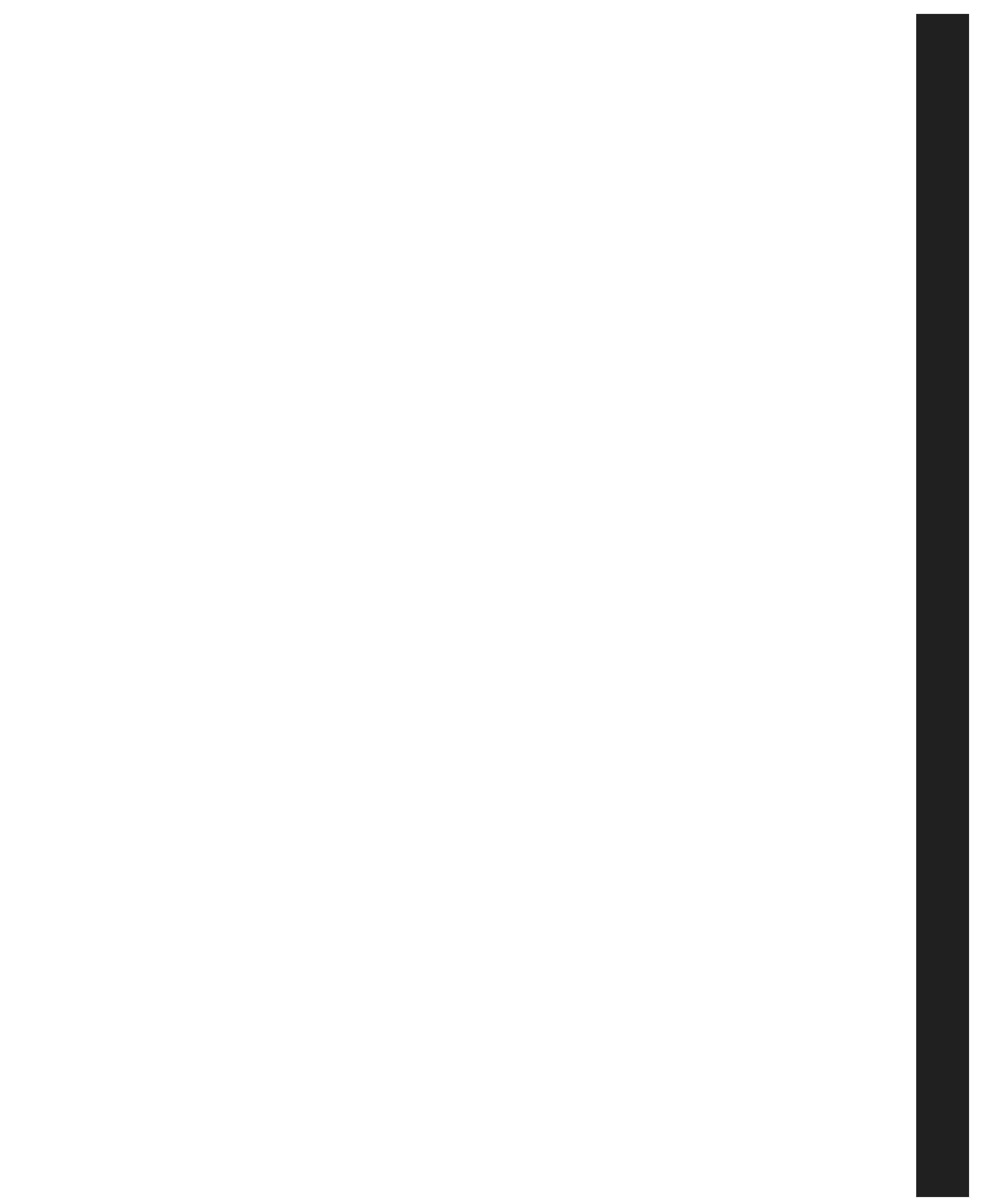
With a slightly different twist to the reality television genre, Breitz, in the four video portraits and series of photographic *Monuments,* in many ways toys with forms of idolatry.[22] In other words, she stages and facilitates the fan's over-identification with the remote or absent pop star. The video portraits in which fans assume the personae of their idols are simultaneously acts of idolatry and of occupation, the taking over of the images of the idols themselves. Mimicry thus becomes an aggressive means to destroy the idols through practices of reinscription and reinterpretation. In this way, it is not only celebrities that are embodied, but tragicomic conceits of fame that are laid bare in these works, such that these collective portraits become vehicles for the compensatory relief of contemporary psychic trauma.

The upshot of Warhol's thinking is clear enough here. As an artist who seemingly epitomised the shallowness of contemporary culture by adapting its pictorial residues to high art ends, and transforming even the most banal images (of celebrity and notoriety) into aesthetically ambiguous avatars of contemporary psychic trauma, Warhol may well be the most significant serious thinker about the psychology of serial self-exposure, with its wounds of unsatiated desire. Behind the façade of depthlessness often ascribed to his portraits, the celebrity and fan lie entangled in a deep mirror. This entanglement between the self and the other, the celebrity and the fan, mimicry and projection, is perhaps the matrix against which Breitz's portraits make most sense. With this in mind, it is quite clear why the most successful of these artistic projects potently signify the meaninglessness of mass entertainment. At the root of their structure is the provisional nature and crisis of the portrait, on which all forms of celebrity are dependent. Here, the image of the celebrity, regardless of the cultural meaning of his or her contribution, is indistinguishable from the consumer brand to which it is attached.

20
LOL, the acronym for 'laughing out loud' or 'laugh out loud', is commonly employed in Internet communication, especially in social networks. Variations on the acronym now extend to 'living out loud' or 'loving out loud', both of which are directed at forms of publicity, attention-seeking, and constant public exposure. To 'live out loud' is literally to frame one's existence in terms of publicity, thereby taking the private into the public; or at best, to blur the boundary between the two.

21
See Horkheimer and Adorno (note 9), p. 126.

22
In relation to Breitz's photographic *Monuments* and video-based portraits, I would argue that the costumes, makeup and poses adopted by the fans are not merely parodic of the celebrities portrayed, but a means by which the participants adapt themselves to the images of the idolised. This is clearly evident in *King*, where several performers are not merely performing, but also impersonating Jackson. Celebrity impersonation is quite obviously a thriving entertainment industry.



PERFORMING THE ROLE AND ALWAYS BECOMING

Beatrice von Bismarck

Die Auseinandersetzung mit den Phänomenen Star und Fan ist wesentliches Merkmal des Werks von Candice Breitz. Ab 2005 filmte sie die Auftritte von Fans, die freiwillig vor die Kamera traten und in Karaoke-Manier die Songs ihrer jeweiligen Stars wie Bob Marley, Michael Jackson, Madonna oder John Lennon vortrugen. In einigen Fällen erfolgte die Annäherung der anonym bleibenden Personen ausschließlich über den Gesang, über Song-Text und Melodie also, in anderen Fällen zusätzlich über die Kleidung und vor allem Bewegungen. Körper und Erscheinungsbild suchen hier weitest möglich in der Imitation der Stars aufzugehen. Der Auftritt wird so zu einer sichtbaren Rollenübernahme – einer Rollenübernahme, die sich dadurch auszeichnet, dass in der Angleichung die Differenz umso deutlicher zutage tritt. Die gegenläufigen Momente von Ähnlichkeit und Unterschiedlichkeit im Verlauf von identitären Prozessen – das Leitthema der Arbeit von Breitz – sind in den Installationen *Legend (A Portrait of Bob Marley)* oder *Working Class Hero (A Portrait of John Lennon)* in prägnanter Weise auf die Bühne gebracht.

Wenn sich die Betrachter/innen angesichts solcher Annäherungsbemühungen zwischen Mitgefühl und Unbehagen hin und her gerissen fühlen, so lässt sich dies nur ungenügend mit einem voyeuristischen Unterton der Arbeiten erklären. Denn das offensichtliche Scheitern des Versuchs, durch die Nachahmung vollkommen in der Figur des Originals aufzugehen, ganz sie oder ganz er zu werden, rückt weniger das, was die Performenden „sind", in den Blick als den Versuch, etwas sein zu „wollen". Die Auftretenden und die nachgeahmten Stars treten in ein Wechselspiel gegenseitiger Abhängigkeit, in dem die Berühmtheiten nur scheinbar die Oberhand behalten: Breitz' Videos legen vor allem die Anstrengungen bloß, die es einerseits bedeutet, ein Star sein zu wollen, und es andererseits für die realen Sänger heißt, dies mithilfe der nacheifernden Fans auch zu werden.

Die verschiedenen Implikationen solcher Prozesse des Werden-Wollens hat Breitz am eigenen Körper durchgespielt: In der 14-Kanal-Videoinstallation *Becoming* (2003) ahmt sie sieben Hollywood-Schauspielerinnen nach, sucht in der Wiederaufführung deren Mimik und Gestik möglichst nahezukommen. Auf sieben Monitor-Paaren sind zusammenmontierte Filmausschnitte jeweils einer Schauspielerin zu sehen – Julia Roberts in „Pretty Woman", Drew Barrymore in „Wishful Thinking", Cameron Diaz in „The Sweetest Thing" („Super süß und super sexy"), Jennifer Lopez in „Angel Eyes", Meg Ryan in „You've Got Mail!" („E-m@il für Dich"), Reese Witherspoon in „Legally Blonde" („Natürlich blond") und Neve Campbell in „Three to Tango" („Ein Date zu dritt") – während der zweite Monitor jeweils Breitz' Re-enactment davon vorführt. Janusköpfig Rücken an Rücken montiert, sind beide Frauenbilder durch den Original-Soundtrack des Hollywood-Films verbunden. Körperbewegungen und -ausdruck müssen in die Hülle eingepasst werden, die Sprache und Stimme vorgeben. Wie wenig adaptabel, wie unpassend sich diese Hülle erweist, wird mit jeder Bemühung von Breitz, sich in die vorgegebene Rolle einzufügen, deutlicher. Nicht nur die collageartige Zerstückelung des Textes selbst, sondern auch die Reduktion des eigenen Bildes auf Schwarz-Weiß – während die Originalsequenzen in Farbe zu sehen sind – unterstreichen die Momente von Desillusionierung, Ungeschicklichkeit und Unvollkommenheit.



Sturtevant, *Beuys La rivoluzione siamo Noi*, 1988

Verloren geht die scheinbar natürliche Verführungskraft des Vorbildes, Voraussetzung für die mit dem Hollywood-Film verbundenen Projektionen und Sehnsüchte.

Der Verlust, der sich hier abzeichnet, wirft Fragen nach dem Verhältnis von identitären Prozessen und populärkulturellen Bildwelten auf, einem Verhältnis, das Breitz zwischen den Koordinaten von Kunst, massenmedialem Starkult und Kommerz spannt. In diesem Rahmen gibt sich jeder Auftritt als Rollenspiel zu erkennen. Die Arbeiten Breitz' exponieren nicht die dargestellten Charaktere, sondern das Bemühen, sie darzustellen.

Im Kontext der Kunst hat ihr eigenes Auftreten als Schauspielerin darin zunächst Ähnlichkeiten mit den Aneignungen, mit denen Künstlerinnen in die Rollen von – vor allem männlichen – künstlerischen Vorbildern schlüpften. Wenn Elaine Sturtevant 1988 Joseph Beuys' heldenhaftes Pathos von *La rivoluzione siamo noi* imitiert oder wenn Hannah Wilke in dem Video *Through the Large Glass* (1976) hinter Marcel Duchamps ikonischem *Großem Glas* einen Striptease aufführt, vollziehen beide Künstlerinnen damit eine Geste der Selbstbehauptung, die sowohl den Status der männlichen Kollegen für sich in Anspruch nimmt als zugleich auch deren grundsätzlichen Anspruch auf eine Sonderstellung in Kunstgeschichte und Gesellschaft infrage stellt.[1] Beide Arbeiten exemplifizieren zudem körperliche Einschreibungen in die Kunst, wie sie Hannah Wilke mit der fotografischen Aufnahme *Artists Make Toys*, die sie mit Claes Oldenburg im Bett zeigt und die 1975 als Anzeige für eine Ausstellung in The Clocktower in New York genutzt wurde, vornimmt. Was für die Künstler der späten 1960er und frühen 1970er Jahre – für Bruce Nauman, Vito Acconci oder John Baldessari – Strategien waren, um den Status als Autor zu retten, indem sie körperlich untrennbar mit dem Kunstwerk verschmolzen, war für die Künstlerinnen dieser Generation zugleich immer auch mit dem Ziel verbunden, einen den männlichen Kollegen gleichgestellten Autor-Status überhaupt erst zu erringen. Unabhängig jedoch von der geschlechterspezifischen Konnotation bezeugen diese Akte die Auseinandersetzung mit den Voraussetzungen dafür, nach 1960 als Künstler gelten zu können. Allein eine Signatur, der Abdruck eines Körperteils, die Verwandlung des Körpers in ein gestaltetes Objekt oder die Behauptung, ein Künstler zu sein, gelangten dabei zur Aufführung. Die Freistellung der einzelnen Komponenten, die – der bis heute gültigen Legende vom Künstler zufolge – mit Künstlerschaft assoziiert sind, markierte die Naturalisierungen, erlaubte aber auch Entscheidungen darüber, welche Anteile der Legende auch heute noch operative Kraft besitzen sollten oder könnten.[2]

Als Julia Roberts oder Reese Witherspoon aufzutreten bedeutet damit für Candice Breitz, wie Sturtevant und Wilke zwar an dem Ruhm und außerordentlichen Status der Stars zu partizipieren, dessen Grundlagen aber als immer schon konstruierte zu exponieren. Die Textfragmente, die Breitz nachspricht, sind der Illusion von Authentizität und Natürlichkeit beraubt, sie treten stattdessen als multikontextuell einsetzbare Ausdruckskapseln in Erscheinung. In ihnen spiegeln sich die Erwartungen eines Publikums an die Filmwelt als eine mögliche bessere Welt, Erwartungen, die auf den Nenner eines breiten Konsenses heruntergebrochen wurden. Der Rolle vergleichbar, die Künstler/innen insbesondere seit Anbruch der Moderne einnehmen, verkörpern auch Stars das Außeralltägliche, das Andere einer bürgerlichen Gesellschaft. Sie gleichen Ungerechtigkeiten ebenso aus wie Einengungen, sie kompensieren und verschleiern Unzulänglichkeiten der bestehenden Verhältnisse.[3] Beide, Künstler/innen und Stars, reproduzieren einen Mythos, der dadurch gekennzeichnet ist, ein soziales Konstrukt zu sein.[4] Indem *Becoming* das Formelhafte der Hollywood-Sprache hervortreten lässt, exponiert die Arbeit Anteile der Illusionskonstruktion, an der Publikum, Regisseur/innen, Drehbuchautor/innen, Produzent/innen und Schauspieler/innen gleichermaßen beteiligt sind. Stars stellen das Medium dar, in dem sich die Projektionen verdichten können.

Hatte Sturtevant den Ausnahmestatus des Künstlersubjekts genutzt, um Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Verbindung mit Kreativität zur Debatte zu stellen, so ist es bei Breitz die kultische Macht des Stars, die Gender-Normierungen sichtbar macht. Was im einen Fall eine Verquickung von Schöpferkraft, Freiheit, Aufbruch und Führerrolle ist, die mit dem – vor allem männlichen – Künstlersubjekt assoziiert wird, ist es im anderen Fall die blick- und aufmerksamkeitsfesselnde Attraktivität, wie sie mit dem – vor allem weiblichen – Star verbunden ist. Die kurzen Sequenzen, die Breitz jeweils ausgewählt hat, setzen Konventionen von Weiblichkeit in Szene, die auf den männlichen Blick ausgerichtet sind.[5] Diese stereotypen, in der Traumfabrik Hollywood zusätzlich idealisierten Geschlechterrollen wählt Breitz in der zweiteiligen Video-Installation *Him + Her* noch fokussierter zum Gegenstand: In den Installationen, die verschiedene, über mehrere Jahrzehnte entstandene Spielfilme mit Jack Nicholson und Meryl Streep zitieren und auf jeweils sieben Monitoren präsentieren, steht einem Männerbild, das auf Eigenständigkeit, Egozentrik und ungebändigtem Nonkonformismus aufbaut, ein Frauenbild gegenüber, das sich im sozialen, angepassten und den gesellschaftlichen Normen erfüllenden Gehorsam als eigenständig erkennbares Subjekt aufgelöst hat. Virilität, Devianz und Charisma sind in der Verkörperung Jack Nicholsons gebündelt, während Meryl Streep selbst auferlegtes Leiden, Verzicht und Anpassung repräsentiert. Wie auch in *Becoming* übernehmen die Stars vor allem die Funktion, die Sprache Hollywoods im Umgang mit Geschlechterrollen und -verhältnissen zu destillieren.

Mit einer leichten Perspektivverschiebung lassen sich die Parallelen im Umgang mit Künstler- und Star-Kult auch für die mosaikähnliche Zusammenstellungsweise von Kinobildern weiterverfolgen. Für die tradierten Vorstellungen zur Kunst haben Volker Eichelmann, Jonathan Faiers und Roland Rust eine Analyse von deren Niederschlag in der Popkultur mit *„Do you really want it that much?“ – „More!“* (1998–2004) vorgenommen. In acht Kapitel unterteilt, gruppiert ihr Video in motivischer Ordnung Spielfilmszenen, in denen unterschiedliche Orte der Kunst auftauchen. Die kommerzielle Galerie, das Museum oder das Atelier treten als Schauplätze, wenn nicht überhaupt erst als Auslöser sozialer Interaktionen auf, die unter verschiedenen Gesichtspunkten wie Kunstkritik, Stufen und Treppen, Gewalt oder Sex verbunden sind. Szenen der Sprachlosigkeit, des Unverständnisses oder sogar Entsetzens gegenüber dem Bild spiegeln sich in den Augen der unterschiedlichen Kunstbetrachter/innen; die Distanzen zwischen höher gelegenen

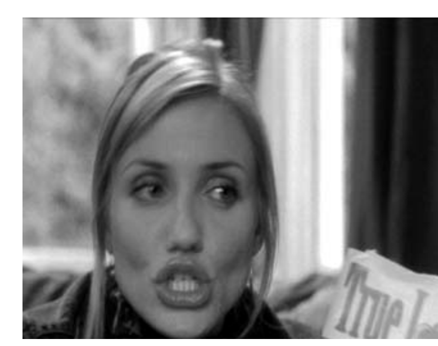
1
Zur Interpretation der künstlerischen Selbstrepräsentationen im Sinne einer Auseinandersetzung mit dem Bild des Künstlers vgl. Beatrice von Bismarck, *Auftritt als Künstler*, Köln 2010.

2
Zur Legende des Künstlers vgl. Ernst Kris und Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt a. M. 1995 (1934).

3
Vgl. Peter Ludes, „Aufstieg und Niedergang des Stars als Teilprozess der Menschheitsentwicklung“, in: Werner Faulstich und Helmut Korte (Hg.), *Der Star. Geschichte – Rezeption – Bedeutung*, München 1997, S. 78–98.

4
Zum Mythos von Star und Künstler vgl. Carlo Michael Sommer, „Stars als Mittel der Identitätskonstruktion. Überlegungen zum Phänomen des Star-Kults aus sozialpsychologischer Sicht“, in: Faulstich/Korte (wie Anm. 3), S. 114–124; *Sexy Mythos. Selbst- und Fremdbilder von Künstler / innen / Ideas and Images of Artists*, Ausst.kat. Berlin, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin 2006.

5
Vgl. Malin Hedlin Hayden, „On Candice Breitz's *Becoming*“, in: *n.paradoxa: International Feminist Art Journal* (London), Bd. 20, 2007, S. 50–57.





Stills aus / from *Becoming Cameron*, 2003

Räumen der Kunst und zumeist tiefer liegenden anderen werden durch Treppen und Leitern miteinander verbunden, die zu überwinden an eine Vielzahl zusätzlicher Hindernisse gekoppelt ist. Die Zerstörung von Bildern erscheint in Analogie zur Selbstverletzung oder der Verletzung anderer bis hin zu ihrer Tötung, und der Akt des Malens fungiert als selbstverständliches Vor- oder Nachspiel sexueller Aktivität. Die motivischen Wiederholungen in der Aneinanderreihung der Szenen überspitzen und exponieren Vorstellungsmuster, die seit dem Beginn der Moderne in einer Kette von Aneignungen tradiert werden und die bis heute ihre Gültigkeit bewahrt haben.[6] Das verkannte, von der bürgerlichen Gesellschaft durch seine Normabweichungen ausgeschlossene Genie findet in die Populärkultur, für die der Kinofilm hier stellvertretend steht, ebenso dankbar Eingang wie die gleichsam olympische Entrückung der Kunst aus der Gesellschaft oder die Gleichsetzung von intuitivem Vorgehen – das mit dem schöpferischen Akt assoziiert wird – mit emotional und nicht rational gesteuerten sexuellen oder gewalttätigen Handlungen.
Die Spiegelung kollektiver Werte und Normen, die das Mainstream-Kino aus soziopsychologischer Sicht für eine Gesellschaft übernimmt, wird in der Zusammenschau der Ausschnitte von Eichelmann, Faiers und Rust so deutlich wie in denjenigen von Breitz. *Becoming* und *Him + Her* exponieren wie *„Do you really want it that much?“ – „More!“* tradierte, den Filmen immanente Vorstellungen und Konventionen, indem sie deren Grundbestandteile aus dem Kontext herauslösen und freigestellt präsentieren. Den dem gesellschaftlichen Konsens angepassten geschlechtlichen Rollenmuster bei Breitz entsprechen die klischierten Bilder vom Künstler, die Eichelmann, Faiers und Rust herausstellen. Die Nutzung des Hollywood-Films macht sie in allen drei Fällen kenntlich als Bilder, die eine Gemeinschaft sich selbst gibt, die die Gemeinschaft aber auch ihrerseits formen – unabhängig davon, ob sie Bestehendes festigen oder ins Wanken bringen. Ein Filmstar kann als Verkörperung des Außerordentlichen diesen kollektiven Bildern Nachdruck verleihen, ihre Verführungs- und Bindungskraft stützen. In der Verquickung von Kunst und Populärkultur treten die Funktionen in den Vordergrund, die charismatisch besetzte Figuren – für die Künstler/innen und Stars gleichermaßen stehen – innerhalb sowohl individueller als auch kollektiver identitärer Konstruktionsprozesse übernehmen können.
Der den Arbeiten von Breitz vielfach zugesprochene Porträtcharakter gewinnt damit eine erweiterte Bedeutung. Denn anstatt individuelle Schauspieler/innen-Subjekte porträthaft darzustellen, bringen *Becoming* und *Him + Her* Rollenübernahmen zur Anschauung. Wird in *Him + Her* das Sprechen über sich selbst zur Pose, mit der sich die Darstellenden – als würden sie porträtiert – der Kamera und dem Publikum präsentieren, verwandelt *Becoming* die Filmpassagen zu einer Sammlung von Ausdrucksformeln. Meryl Streep und Jack Nicholson erscheinen als Personen so austauschbar wie Cameron Diaz, Julia Roberts oder Jennifer Lopez. Die Titel der einzelnen Zweikanalarbeiten von *Becoming – Becoming Cameron*, *Becoming Julia* oder *Becoming Jennifer* – geben vor, die Personen dieser

6
Zur Historiografie des Künstlerbildes vgl. Catherine M. Soussloff, *The Absolute Artist. The Historiography of a Concept*, Minneapolis/London 1997.

Schauspielerinnen zu fokussieren. Doch dienen ihre Bilder vor allem dazu, das Bemühen in Szene zu setzen, eine Rolle zu spielen, die ihre Relevanz aus dem gesellschaftlichen Zusammenhang und weniger aus dem des Spielfilms generiert. Die Einzelbilder setzen sich in der Installation zu einem größeren Gesamtbild zusammen, das weder die Protagonist/innen der einzelnen Spielfilme noch die sie darstellenden Stars in den Mittelpunkt stellt, sondern die sozialen Übereinkünfte, die ihre filmische Rolle formten.
Breitz’ Porträts zeigen mithin eine aktuelle Ansicht gesellschaftlicher Wertvorstellungen, für die der Hollywood-Spielfilm mit seinen mythischen Strukturanteilen als Kondensator, Projektor und Indikator zugleich dient. Denn in ihm und durch ihn kommen die ökonomischen Anteile des identitätsgenerierenden Rollenspiels nicht nur zur Ansicht, sondern auch zum Tragen. Im Hollywood-Film verschränken sich die kollektiven Rollenbilder mit den Wunschprojektionen, an der Berühmtheit der Stars teilzuhaben. Attraktivität nennt Georg Franck den „Stil der Zeit“ und fährt entsprechend fort: „Noch nie durfte sich die Eitelkeit so in ihrem Element fühlen, noch nie feierte der Kult um die Attraktivität vergleichbare Feste, noch nie ließ sich der Tauschwert, den die eigene Aufmerksamkeit in den Augen der anderen hat, auf so geschäftsmäßige Weise maximieren.“[7] Die herausgehobene Position der Stars fußt für ihn maßgeblich auf dem Wissen, „dass alle schauen“.[8] Die Aufmerksamkeit eines Publikums bemisst den Wert des Subjekts.
Diese Form zeitgenössischer Aufmerksamkeitsökonomie durchzieht die Arbeiten von Breitz als ein Grundton. Unter dieser Perspektive erhält die Verführungslogik, die sie in den Hollywood-Bildern freilegt, ihre konsumistische Ausrichtung, lässt sie sich doch mit Werbebildern vergleichen. Analog zur Werbung, in der die abgebildeten Personen nicht um ihrer selbst willen auftreten, sondern im Interesse eines zu bewerbenden Gegenstands,[9] dient in *Becoming*, *Him + Her*, aber etwa auch Installationen wie *Mother + Father* die individualisierte Darstellung einem entindividualisierten Sujet. Die einzelnen Bestandteile von Breitz’ Arbeiten gewinnen erst im Zusammenhang mit den anderen ihre Bedeutung, erst die Zusammenschau der unterschiedlichen Facetten und Spielarten ergibt ein Bild, das das Ungesagte, Unterdrückte des Hollywood-Kinos mit seiner gesellschaftlichen Funktion wahrnehmbar werden lässt. Thomas Hobbes’ Zusammenführung vieler im Porträt des einen im „Leviathan“ (1651) klingt hier an, darauf verwies kürzlich Anne Wagner,[10] geht es doch um das Abbild einer Gesellschaft nicht zuletzt über ihre sozialen Umgangsformen. Wie sehr darin die Wechselwirkungen massenmedialer Präsenz eine Rolle spielen, stellt Breitz in den vier Arbeiten noch einmal gesondert heraus, in denen sie Fans anbietet, die Alben ihrer Stars aufzuführen: *Legend (A Portrait of Bob Marley)*, *King (A Portrait of Michael Jackson)*, *Queen (A Portrait of Madonna)* (alle 2005) und *Working Class Hero (A Portrait of John Lennon)* (2006). Alle vier Arbeiten folgen demselben Prinzip: per Annonce werden Freiwillige gesucht, die bereit sind, ein komplettes Album des jeweiligen Popstars nachzusingen. Der Grad, in dem sich die Kandidat/innen als Fans erweisen, entscheidet über ihre Auswahl. Die Art der Aufführung bleibt ihnen freigestellt, im





Mother, 2005
Father, 2005

7
Georg Franck, *Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf*, München/Wien 1998, S. 159.
8
Vgl. Franck (wie Anm. 7), S. 167.
9
Vgl. Erving Goffman, *Geschlecht und Werbung*, Frankfurt a. M. 1981 (engl. Originalausgabe: *Gender Advertisement*, 1976).
10
Vgl. Anne M. Wagner, „Double Identity, or Sameness and Difference“, in: *Candice Breitz: Same Same*, Ausst.kat. The Power Plant, Toronto 2009, S. 11–16, hier S. 14.

11
Candice Breitz im Interview mit Gregory Burke, zitiert nach *Candice Breitz: Same Same* (wie Anm. 10), S. 7–9, hier S. 7.
12
Zygmunt Bauman, *Leben als Konsum*, Hamburg 2009, bes. S. 21–24 (engl. Originalausgabe: *Consuming Life*, 2007).
13
Bauman (wie Anm. 12), S. 22.
14
Vgl. Siegfried J. Schmidt, „Werbekörper als Augenfalle, als Aufmerksamkeitsfallen", in: Gerhard Johann Lischka, *Kunstkörper, Werbekörper*, Köln 2000, S. 91–97, hier S. 92.
15
Candice Breitz im Interview mit Raimar Stange, in: Raimar Stange, *Zurück in die Kunst*, Hamburg 2003, S. 69–83, hier S. 70f.

Video festgehalten werden Gesang und Bewegungen ohne die begleitende Musik. Von dem originalen Musikstück bleiben damit nur die Versuche der Annäherung übrig, Popstar und Song treten allein in der Nachahmung in Erscheinung. Was Breitz ein „scripted life" nennt, ein vom Drehbuch vorgegebenes Leben,[11] ist die Hülle, in die sich die Performenden hineinbewegen und -singen. Die Körper der Fans treten in diesen Arbeiten an die Stelle derjenigen von Breitz oder der Filmschauspieler/innen, um sich in ein vorgegebenes Set von Erscheinungs- und Ausdrucksformen einzupassen. Mit besonderer Deutlichkeit kommt zusätzlich die Motivation zum Tragen, an der Berühmtheit der Stars zu partizipieren, indem sich die Aufführenden wie diese in das Blickregime des Sehens und Gesehen-Werdens einstellen. Teilhabe an der Sichtbarkeit des Idols wird zur Werbung für den eigenen Körper – in der Hülle der Stars den Blick auf sich zu ziehen und Teile von dessen Attraktivität für sich selbst in Anspruch nehmen zu können, ist der Lohn der Imitation.
In dem Wechselspiel zwischen Attraktivität verleihen und Attraktivität gewinnen zeichnet sich eine konsumistische Struktur der zeitgenössischen Gesellschaft ab, die Zygmunt Bauman mit dem Slogan „Ich shoppe, also bin ich" zusammengefasst hat. Mit ihm beschreibt er die Verwandlung vom Konsumenten zur Ware, durch die das Kaufen und Verkaufen von symbolischen Zeichen der Konstruktion von Identität dient.[12] Die eigene Sichtbarkeit zählt zum Ausweis einer gelungenen, weil individuellen Identitätskonstruktion. Insofern wird „Berühmtheit" zum Eigenwert. „‚Berühmt zu sein' heißt in diesen Träumen nicht mehr (aber auch nicht weniger!)", schreibt Bauman, „als auf den Titelseiten von Tausenden von Zeitschriften und auf Millionen von Bildschirmen gezeigt zu werden, im Gespräch zu sein, gesehen, wahrgenommen und damit, vermutlich, von vielen begehrt zu werden – genau wie die Schuhe, Röcke oder Accessoires, die derzeit in Hochglanzmagazinen und auf dem Fernsehbildschirmen prangen und damit im Gespräch sind, gesehen werden, wahrgenommen, begehrt […]."[13] In die Haut des Idols schlüpfen zu wollen, deren/dessen Performance wieder aufzuführen, die Vorgaben der Rolle nachzufahren und mit dem eigenen Körper auszufüllen heißt sich selbst so zu Markte zu tragen, wie es die Vorbilder ihrerseits für die Fans tun. Die Performenden nehmen Teil an dem Tauschhandel, dessen Währung die Aufmerksamkeit ist. Und sie schreiben sich ein in das Wechselspiel zwischen Produktion und Konsum von Vorbildern, besitzen ihre nachvollziehenden Auftritte doch ihrerseits formative Effekte für die sie Betrachtenden: So wie Werbebilder als „imperative Bilder" gelten können,[14] die nicht zeigen, was ist, sondern was sein sollte, so besitzen auch die Popikonen gestaltende Kraft. Im Interview mit Raimar Stange erklärte Breitz die wechselseitige Form des Konsums im Pop: „Unser Verhältnis zu Popmusik ist natürlich das eines Konsumenten, aber die Frage lautet, ob wir sie konsumieren oder zulassen, dass sie uns konsumiert. […] Popmusik scheint uns ein Potential der Selbsterfindung zu liefern, und das macht sie so verführerisch. Das Problem ist natürlich, dass die Selbsterfindungen, die sie nahelegt, passiv und vorbestimmt sind, dass sie weniger einen echten Moment der Selbsterfindung markieren als ein Einpassen der eigenen Identität in eine vorgeformte Schublade."[15]

Breitz' Arbeiten setzen diese Einladung massenmedialer Bilder zur Anpassung in Szene, machen darin zugleich auch ihre Autorität sichtbar. Sie beinhalten – ganz im gouvernementalen Sinne Foucaults – einen verinnerlichten Imperativ, der die Anpassung an die konsumistische Logik des Sehens und Gesehen-Werdens zum Anspruch an sich selbst werden lässt. Die freiwillige Nachahmung der Stars kommt damit einem Akt der Erziehung des eigenen Körpers gleich, der erst, wenn er dem Star möglichst ähnlich geworden ist, seine Funktion als Aufmerksamkeitsziel voll erfüllen kann.[16]
Für Künstler/innen hat die gleichzeitige Rolle als Subjekt und Objekt seit Beginn der Moderne eine Zwickmühle dargestellt. Nach 1960 findet sie ihren Ausdruck vor allem in solchen Selbstrepräsentationen, mit denen sich Künstler vorsätzlich dem Betrachterblick nicht nur aussetzen, sondern auch um ihn werben, sich damit in die traditionell dem weiblichen Körper zugeschriebene Position in der Kunst begeben. Zeitgleich mit den Videos, in denen er zum einen versucht, den eigenen Körper weiblicher werden zu lassen, und zum anderen in weiblich konnotierten Posen um die Betrachter/innen wirbt, führt Vito Acconci den Zwiespalt im Verhältnis zum Blickregime in dem Video *Turn-On* (1974) vor. Darin konfrontiert er sein Publikum mit einem Text, der die unterschiedlichen Beziehungsformen, in die Künstler/innen und Publikum treten können, nacheinander vorstellt: Beginnend mit der Furcht vor dem Publikum, vor der Situation, gesehen zu werden und dem Blick ausgesetzt zu sein, fährt er fort, Standards und Erwartungen der Betrachter/-innen sowie Muster und Erfordernisse verschiedener möglicher Kontexte aufzuführen. Das Publikum, das Acconci wie im Zwiegespräch in den einzelnen Etappen des Videos direkt anspricht, sieht sich in die jeweils ihm zugewiesenen Betrachterpositionen und -aufgaben versetzt. War es anfänglich noch ersehnt und konstitutiv für sein künstlerisches Selbstverständnis, so behauptet Acconci ihm gegenüber im weiteren Verlauf der Ansprache eine zunehmend größere Unabhängigkeit, mit der er zum Schluss eine manipulative und kontrollierende Machtposition gegenüber den Betrachter/innen in Anspruch nimmt. Jetzt verkehrt sein Monolog das Ausgangsszenario, sodass der anfängliche Wunsch nach einem Publikum in eine herablassende Ablehnung desselben mündet: „I am waiting for you… – I am waiting for you to go" lauten die letzten Worte. Der Wandel, den Acconci im Verlauf von *Turn on* in der Beziehung zu seinem Publikum vollzieht, steht stellvertretend für die Strategien, mit denen er sich aus einer Objekt-Position als betrachteter, rezipierter Künstler in die eines selbstbestimmt handelnden Subjekts manövriert – eine Form der Selbstbehauptung, die Lynda Benglis zur selben Zeit ausdrücklich mit dem weiblichen Körper in Szene setzt. Für die von Annie Leibovitz aufgenommene Einladungskarte zu ihrer Ausstellung bei Paula Cooper im Mai 1974 posierte Benglis in der Manier eines Pin-up-Girls: In Rückenansicht mit nacktem Oberkörper, hochhackigen Stiefeln und bis auf die Unterschenkel heruntergerutschten Jeans parodiert sie eine tradierte Geschlechterkonstellation, in der sich die Frau, im Prozess der körperlichen Entschleierung,



Annie Leibovitz, *Lynda Benglis*, Einladungskarte / Invitation card, Paula Cooper Gallery, New York, 1974

16
Zum Verhältnis von Tanz und Erziehung im Spannungsfeld zwischen Individualisierung und Einpassung in kollektive Anforderungen vgl. auch Marion von Osten, „Dancing The Class Away. Zum Erziehungscharakter postfordistischer Tanzfilmprojekte", in: Inge Baxmann, Sebastian Göschel, Melanie Gruß, Vera Lauf (Hg.), *Arbeit und Rhythmus. Lebensformen im Wandel*, München 2009, S. 147–168.

dem Blick des männlichen Betrachters darbietet. Für beide, Künstler und Künstlerin, bedeutet die Werbung mit der eigenen Abbildung für sich als „Künstler" eine Strategie, die Ohnmacht der eigenen Exponiertheit in eine aktive Gestaltungsmacht zu verwandeln und so dem Blickregime zu begegnen.

In diesem Kontext erweist sich Breitz' *Becoming* als eine Form künstlerischer Aneignung, die mit der Demonstration der Autorität populärkultureller Bildmedien die Erschließung eines Freiraums für die eigene Praxis verbindet. Sich selbst, und nicht nur die Fans, körperlich einer bereits bestehenden Star-Schablone zu unterwerfen, verzahnt ihre Auseinandersetzung mit massenmedialen Bildern und Konsumkultur mit dem Diskurs um zeitgenössische Künstlerschaft. Während sie einerseits von dem Angeeigneten – den Celebrities – nicht unberührt bleibt, profitiert sie doch andererseits von der Aufmerksamkeit, die solchen wiedererkennbaren Filmsequenzen gezollt wird und nutzt die von ihr offengelegte Logik der Aufmerksamkeitsökonomie der Bilder, um sie mittels der Freistellung zu verfremden und auf Distanz zu halten. *Becoming* oszilliert zwischen Werden und gerade nicht Werden und belässt damit zumindest die Möglichkeit eines immer wieder auch anders Werdens.

PERFORMING THE ROLE AND ALWAYS BECOMING

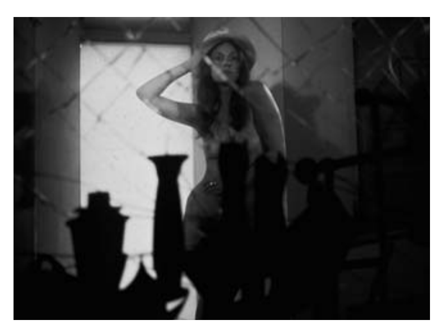
Beatrice von Bismarck

Exploring the phenomena of star and fan is central to the work of Candice Breitz. Beginning in 2005, she filmed pop music fans who volunteered to go in front of the camera and perform songs by their favourite artists—Bob Marley, Michael Jackson, Madonna, and John Lennon—karaoke-style. In some cases, the approximation of the anonymous participants took place only by way of singing, that is, in the lyrics and the melody, in others by way of clothing and especially movement. Body and appearance attempt to be absorbed in the imitation of the star to the greatest extent possible. In this way, the performance becomes the visible adopting of a role—an adopting of a role that is marked by the fact that the attempted approximation reveals the difference all the more. In the installations *Legend (A Portrait of Bob Marley)* and *Working Class Hero (A Portrait of John Lennon)*, contrary moments of resemblance and difference in the course of processes of identification—the main subject of Breitz's work—are brought to the stage in a succinct fashion.

If the beholder feels torn between sympathy and discomfort when confronted with these attempts at approximation, the work's voyeuristic undertone is a less than satisfactory explanation. For the obvious failure to become subsumed in the figure of the original by means of imitation, to completely become him or her, focuses attention less on what the performers "are" than on their "wanting" to be something. The performers and the stars they imitate enter into a relationship of mutual dependence in which the celebrities only appear to maintain the upper hand: above all, Breitz's videos lay bare the effort involved in wanting to be a star on the one hand, and at the same time the effort involved for the actual singers in becoming a star with the help of the emulating fans.

Breitz has also played through the various implications of such processes of wanting to become using her own body: in the 14-channel video installation *Becoming* (2003), she imitates seven Hollywood actresses, seeking in the performance to come as close as possible to their gestures and facial expressions. On seven pairs of screens, montaged film clips of a single actress can be seen—Julia Roberts in "Pretty Woman", Drew Barrymore in "Wishful Thinking", Cameron Diaz in "The Sweetest Thing", Jennifer Lopez in "Angel Eyes", Meg Ryan in "You've Got Mail!", Reese Witherspoon in "Legally Blonde" and Neve Campbell in "Three to Tango"—while the second monitor shows Breitz's re-enactment of the performance presented. Montaged Janus-like, back to back, the images of the two women are linked by the original soundtrack of the Hollywood film. Body movements and expression must be fit into wrapping that is predefined by language and voice. How inflexible and ill-fitting this wrapping actually is becomes clearer with every effort on Breitz's part to squeeze herself into the predefined role. Not only the collage-like fragmentation of the text itself, but also the reduction of her own image to black-and-white footage, whereas the original sequences are shown in colour, underscore the moments of disillusionment, ineptitude, and imperfection. The original's seemingly natural power to seduce, a prerequisite for the projections and desires associated with Hollywood movies, is lost.

The loss that becomes evident here raises questions about the relationship between identificatory processes and the visual worlds of popular culture, a relationship



Hannah Wilke, *Hannah Wilke Through the Large Glass*, 1976
Filmstill von der Performance im / Still from filmed performance at the Philadelphia Museum of Art

which Breitz draws connecting coordinates of art, mass media star cult, and commerce. Within this framework, every performance is identifiable as role-play. Breitz's works focus attention not on the characters portrayed, but on the effort that goes into portraying them.

In the context of art, first of all, her own appearance as an actress has similarities with the appropriations by which female artists have slipped into other (mainly male) artistic roles. When, in 1988, Elaine Sturtevant imitated the heroic pathos of Joseph Beuys's *La rivoluzione siamo Noi* or when Hannah Wilke performed a striptease behind Marcel Duchamp's iconic *Large Glass* in her video *Through the Large Glass* (1976), both artists were making a gesture of self-assertion, that stakes a claim to the status of their male colleagues while also questioning their general claim to a special position within art history and society.[1] Both works also exemplify inscriptions of the body into art, like that undertaken by Hannah Wilke with the photograph entitled *Artists Make Toys*, which shows her in bed with Claes Oldenburg and which was used in 1975 on the cover of the catalogue for an exhibition at The Clocktower in New York.

For women artists of this generation, the strategies used by artists of the late 1960s and early 1970s (Bruce Nauman, Vito Acconci, John Baldessari) to salvage authorial status by inseparably fusing with the artwork were always also associated with the aim of gaining authorial status on a par with that of their male colleagues in the first place. But regardless of the gender-specific connotation, these acts testify to an engagement with the conditions for being accepted as an artist after 1960. In so doing, a mere signature, the imprint of a single body part, the transformation of the body into an art object, or the claim to be an artist came to be performed. By isolating individual elements that are associated with being an artist—according to the still prevalent legend of the artist—the unquestioned status of this legend is marked, but in a way that permits decisions on which aspects should or could still have operative force today.[2]

For Breitz, then, although performing as Julia Roberts or Reese Witherspoon means partaking, like Sturtevant and Wilke, in the fame and extraordinary status of these stars, it also means exposing the foundations of this status as always already constructed. The text fragments she re-voices are robbed of the illusion of authenticity and naturalness, and appear instead as encapsulations of expression that can be used in multiple contexts. They reflect the audience's expectations that the film world present a possible, better world—expectations that have been reduced to the common denominator of broad consensus. Comparable to the role adopted by artists, especially since the dawn of modernism, stars, too, embody the non-everyday, the other of bourgeois society. They offset injustices and constraints, compensating and obscuring shortcomings of the status quo.[3] Artists and stars alike both reproduce myths identifiable as social constructs.[4] By foregrounding the formulaic character of the Hollywood idiom, *Becoming* exposes elements of the construction of illusion in which audiences, directors, scriptwriters, producers and actors all participate in equal measure. Stars represent the medium that allows the projections to condense.

1
On the interpretation of artistic self-representation as an engagement with the image of the artist, see Beatrice von Bismarck, *Auftritt als Künstler*, Cologne, 2010.

2
On the legend of the artist, see Ernst Kris and Otto Kurz, *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist: A Historical Experiment* (1934), New Haven, 1979.

3
See Peter Ludes, "Aufstieg und Niedergang des Stars als Teilprozess der Menschheitsentwicklung", in: Werner Faulstich and Helmut Korte (eds.), *Der Star. Geschichte – Rezeption – Bedeutung*, Munich, 1997, p. 78–98.

4
On the myth of stars and artists, see Carlo Michael Sommer, "Stars als Mittel der Identitätskonstruktion. Überlegungen zum Phänomen des Star-Kults aus sozialpsychologischer Sicht", in: Faulstich/Korte (note 3), p. 114–124; *Sexy Mythos. Selbst- und Fremdbilder von Künstler/innen / Ideas and Images of Artists*, ex. cat. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin, 2006.

Whereas Sturtevant used the exceptional status of the artist subject to promp debate about notions of masculinity and femininity in connection with creativity, in Breitz's work it is the cultic power of the star that makes gender stereotyping visible. In one case it is a combination of creative force, freedom, awakening and leadership associated with the (predominantly male) artist subject, in the other the eye-catching and attention-grabbing attractiveness associated with the (predominantly female) star. The brief sequences selected by Breitz stage conventions of femininity geared towards the male gaze.[5] These stereotyped gender roles, which are subjected to additional idealization in the dream factory of Hollywood, are examined more specifically still in the two-part video installation *Him + Her*. Citing various feature films made by Jack Nicholson and Meryl Streep over a period of several decades, and presented on seven plasma displays each, the installations offer an image of the male based on independence, egocentricity, and unbridled non-conformism, as juxtaposed with an image of the female who has ceased to exist as an independent subject, dissolving into a conformist obedience that fulfils social norms. Virility, deviance and charisma are bundled in the Jack Nicholson character, while Meryl Streep represents self-imposed suffering, renunciation, and conformity. As in *Becoming*, the stars' main function here is to distil the language of Hollywood in dealing with gender roles and relations.

With a slight shift of perspective, the parallels in dealing with the cult of the artist and the star can be traced further via the mosaic-like assemblage of cinema images. In their video *"Do you really want it that much?" – "More!"* (1998–2004), Volker Eichelmann, Jonathan Faiers, and Roland Rust conducted an analysis of the impact of conventional views of art on popular culture. Divided into eight chapters, the film groups together movie scenes in which different art locations appear. The commercial gallery, the museum or the studio feature as sites or even catalysts for social interaction that are linked by criteria such as art criticism, steps, and stairs, violence or sex. Scenes of speechlessness, incomprehension, or even horror vis-à-vis the work of art are reflected in the eyes of various art beholders; the art spaces on upper levels and the usually lower-level other spaces are linked by stairs and ladders, the navigation of which involves a great many additional obstacles. The destruction of the works seems analogous to self-harming or harming others, even killing them, and the act of painting figures as a perfectly natural prelude or epilogue to sexual activity. The repetition of motifs in the series of scenes exaggerates and highlights stock notions that have been passed down in a chain of appropriations since the dawn of modernism and which have retained their validity to this day.[6] The misunderstood genius, excluded from bourgeois society on account of his deviations from the norm, is just as gratefully accepted in popular culture (represented here by the movies) as is art's Olympian detachment from society and the equation of intuitive approaches (which is associated with the creative act) with sexual or violent acts controlled by the emotions and not the intellect.

The way mainstream cinema mirrors society's collective values and norms is made just as clear by Eichelmann, Faiers and Rust's sequence of excerpts as it is

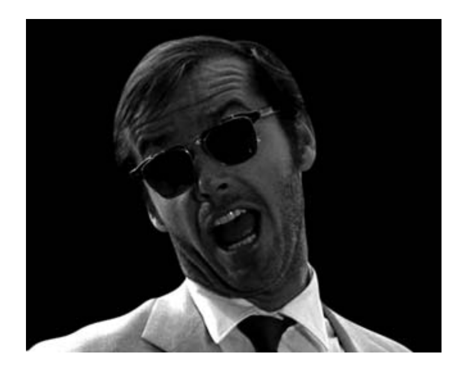




Stills aus / from *Becoming Drew*, 2003

5
See Malin Hedlin Hayden, "On Candice Breitz's *Becoming*", in: *n.paradoxa: International Feminist Art Journal* (London), Vol. 20, 2007, p. 50–57.

6
On the historiography of the image of the artist, see Catherine M. Soussloff, *The Absolute Artist. The Historiography of a Concept*, Minneapolis/London, 1997.



Still aus / from *Him*, 1968–2008

in those offered by Breitz. Like *"Do you really want it that much?" –"More!"*, *Becoming*, and *Him + Her* expose the received notions and conventions immanent in the films by taking their basic components out of context and presenting them in isolation. Breitz's gender role models shaped by social consensus correspond to the clichéd images of the artist underlined by Eichelmann, Faiers, and Rust. In all three cases, the way Hollywood films are used clearly identifies them as images attributed by a community to itself, but which also shape that community—regardless of whether they consolidate the status quo or shake its foundations. As an embodiment of the extraordinary, a film star can give added weight to these collective images, supporting their power to seduce and bind the beholder. The combination of art and popular culture highlights the functions that can be performed by charismatic figures (whether artists or stars) within processes of both individual and collective identity formation.

The portrait character often attributed to Breitz's works thus gains an added significance. Rather than representing individual actor-subjects in the fashion of portraiture, *Becoming* and *Him + Her* bring the playing of roles into view. While in *Him + Her*, speaking about oneself becomes a pose used by the actors to present themselves to the camera and to the audience—as if they were being portrayed—*Becoming* transforms the film passages into a collection of expressive formulas. Here, Meryl Streep and Jack Nicholson appear as interchangeable as Cameron Diaz, Julia Roberts or Jennifer Lopez. The titles of the individual two-channel works that make up *Becoming – Becoming Cameron, Becoming Julia, Becoming Jennifer*—invite the beholder to focus on these actresses as individual people, but the footage serves above all to dramatize the effort it takes to play a part that generates its relevance more from its social context than from that of the movie. In the installation, the separate images come together to make a larger overall picture that focuses attention not on the characters in the various films, nor the stars who play them, but on the social conventions that shaped their cinema roles.

Breitz's portraits thus offer a current view of social values for which the Hollywood feature film, with its mythical structural elements, serves as a condenser, projector, and indicator all in one. In and through Hollywood film, the economic aspects of identity-forming role-play are revealed and come to bear. Collective role models here articulate with the projection of the wish to partake of the stars' fame. Georg Franck calls attractiveness the "style of the time" and continues accordingly, "Never has vanity been allowed to feel so in its element, never has the cult of attractiveness been celebrated in a comparable fashion, never has it been possible to maximize the exchange value represented by one's own attention in the eyes of others in such a business-like way."[7] In Franck's view, the exalted position of stars is based crucially on the awareness that "everyone is watching."[8] The attention of an audience gauges the value of the subject.

This form of contemporary attention economy serves as a key moment in all of Breitz's work. In this perspective, the logic of seduction she exposes in the Hollywood images reveals a consumerist side, in that it is comparable with advertising imagery. As in advertising, where the persons depicted appear not for their own sake but in the interest of whatever is being promoted,[9] in *Becoming*, *Him + Her*, but also in installations like *Mother + Father*, individualized portrayal serves a de-individualized subject. The individual components of Breitz's works only take on their meaning in connection with the others; it is only when seen in context with the others, when the different facets and styles are viewed together that a picture results in which it is possible to perceive the unsaid and the repressed of Hollywood cinema with its social function. As Anne Wagner recently pointed out,[10] there are echoes here of Thomas Hobbes's uniting of the many in the portrait of the one in "Leviathan" (1651), to the extent that at issue here is an image of society portrayed not least in terms of its forms of social interaction. Breitz once more underscores how the mutual interactions of mass media presence play a role in the four works in which she offered fans a chance to perform albums by their favourite stars: *Legend (A Portrait of Bob Marley)*, *King (A Portrait of Michael Jackson)*, *Queen (A Portrait of Madonna)* (all dated 2005), and *Working Class Hero (A Portrait of John Lennon)* (2006). All four works are based on the same model: advertisements are placed to find volunteers willing to sing an entire album by the pop star in question. The degree of their fandom decided the candidates chosen. The style of performance was left up to them; the video recorded their singing and their movements without the accompanying music. All that remains of the original, then, are attempts at approximation; the pop star and the song appear only as imitations. What Breitz calls "the scripted life"[11] is the casing into which the performers move and sing. In these works, the fans' bodies take the place of those of Breitz or the film stars, fitting themselves into a predefined set of appearances and forms of expression. It also becomes especially clear that the fans are motivated by the promise of sharing in the star's fame by subjecting themselves to the same regime gaze of seeing and being seen. Partaking in the visibility of the idol becomes a form of advertising for their own bodies—drawing attention to oneself in the casing of the star, claiming part of the star's attractiveness for oneself, is the reward of imitation.

In the interplay of lending and gaining attractiveness, we see the consumerist structure of today's society that Zygmunt Bauman summed up in the slogan "I shop therefore I am". This describes the metamorphosis of the consumer into a commodity, a process by which the buying and selling of symbolic signs serves the construction of identity.[12] One's own visibility is proof of a successfully constructed identity—successful because individual. As such, "celebrity" becomes a value in its own right. " 'Being famous' means no more (but no less either!)," Bauman writes, "than being paraded on the front pages of thousands of magazines and millions of screens, being seen, noticed, talked about, and therefore, presumably, desired by many—just like those shoes or skirts or accessories that are currently displayed in glossy magazines and on TV screens and therefore seen, talked about, desired ..."[13]

Wishing to slip into the idol's skin, to re-enact his/her performance, to be guided by the part and to fill it out with one's own body means taking oneself to market, just as the stars themselves do for their fans. The performers take part in an exchange



Still aus / from *Her*, 1978–2008

7
Georg Franck, *Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf*, Munich/Vienna, 1998, p. 159.
8
See Franck (note 7), p. 167.
9
See Erving Goffman, *Gender Advertisement*, Cambridge, Mass., 1979.
10
See Anne M. Wagner, "Double Identity, or Sameness and Difference", in: *Candice Breitz: Same Same*, ex. cat. The Power Plant, Toronto, 2009, p. 14.
11
Candice Breitz interviewed by Gregory Burke, "Switch 2", quoted from: *Candice Breitz: Same Same* (note 10), p. 7.
12
Zygmunt Bauman, *Consuming Life*, Cambridge, 2007.
13
Ibid., p. 13.



Dreharbeiten zu / The Making of
Queen (A Portrait of Madonna), 2005

process whose currency is attention. And they inscribe themselves into the interplay of image production and consumption, since their emulative performances also have a formative impact on those who watch them: just as advertising images can be considered “imperative images”[14] that show not what is, but what should be, pop icons too possess a shaping force. In an interview with Raimar Stange, Breitz explains this mutual form of consumption in pop: “Our relationship to Pop is of course one of consumerism, but the question then, is whether we consume Pop or allow ourselves to be consumed by it [...]. Pop seems to offer opportunities for self-invention—this is what makes it so seductive. The problem with Pop, of course, is that the kinds of selves that it encourages us to invent are usually passive and predetermined, which means that rather than truly being offered a moment of self-invention, we are invited to shape our selves in moulds which have already been poured.”[15]

At the same time as dramatising this invitation by mass-media images to conform, Breitz’s works also render their authority visible. As in Foucault’s “governmentality”, they include an internalized imperative, turning the consumerist logic of seeing and being seen into a demand imposed on oneself. The voluntary imitation of stars thus amounts to an act of training one’s own body that can only fully perform its function as a focus of attention once it has become as similar to the star as possible.[16]

The simultaneous role as subject and object has posed a dilemma for artists since the beginning of modernism. After 1960, this finds expression above all in the kind of self-representations by which artists deliberately not only expose themselves to the beholder’s gaze, but actually seek this attention, thus adopting the position traditionally attributed in art to the female body. At the same time as videos in which he tries, on the one hand, to make his own body more feminine and, on the other, seeks the beholder’s favour in female-connoted poses, Vito Acconci illustrates this conflicting relationship with the gaze in his video *Turn-On* (1974). In this work, he confronts his audience with a text that presents a sequence of different types of relationship that can be entered into by artist and audience. Beginning with fear of the audience, the fear of the situation of being exposed to its gaze, he proceeds to list standards and expectations of beholders as well as the demands exerted by various possible contexts. The audience, which Acconci addresses directly in the individual sections of the video as if in a private dialogue, finds itself in the respective assigned position of a beholder with relevant tasks. Whereas at first it is desired and constitutive for his artistic self-image, over the course of the address Acconci asserts an increasing independence from it, finally claiming a manipulative and controlling position of power with regard to the beholder. Now his monologue reverses the original scenario so that the initial desire for an audience culminates in scornful rejection: his last words are: “I am waiting for you... —I am waiting for you to go”. This change in Acconci’s relationship with his audience in the course of *Turn-On* stands for the strategies by which he manoeuvres himself out of an object position as a viewed, judged artist into that of a subject acting in a self-determined manner. Around the same time, Lynda Benglis staged this very form of self-assertion explicitly via the female body. For the invitation card to an exhibition at Paula Cooper Gallery, New York, in May 1974, photographed by Annie Leibovitz, Benglis posed in the manner of a pin-up girl: seen from the back, naked except for high-heeled boots and jeans pulled down to her ankles, she parodies a traditional gender constellation in which the woman, in the process of physical unveiling, offers herself to the male beholder. For both artists, advertising themselves as “artists” using depictions of themselves is a strategy with which to transform the powerless of their exposed position into an active creative power, and thus to counter the regime of seeing and being seen.

In this context, Breitz’s *Becoming* proves to be a form of artistic appropriation that demonstrates the authority of pop-cultural image media while opening up a new space for the artist’s own practice. Subjecting herself, and not just the fans, physically to an existing star template relates her engagement with mass-media images and consumer culture to the discourse on what it means to be a contemporary artist. While she doesn’t remain untouched by what she appropriates (the celebrities), benefiting as she does from the attention accorded to such recognisable film sequences, she exploits the attention economy logic of the images, isolating them as a way of rendering them strange and keeping them at a distance. *Becoming* oscillates between becoming and precisely *not* becoming, thus leaving open at least the alternative possibility of becoming different again and again.

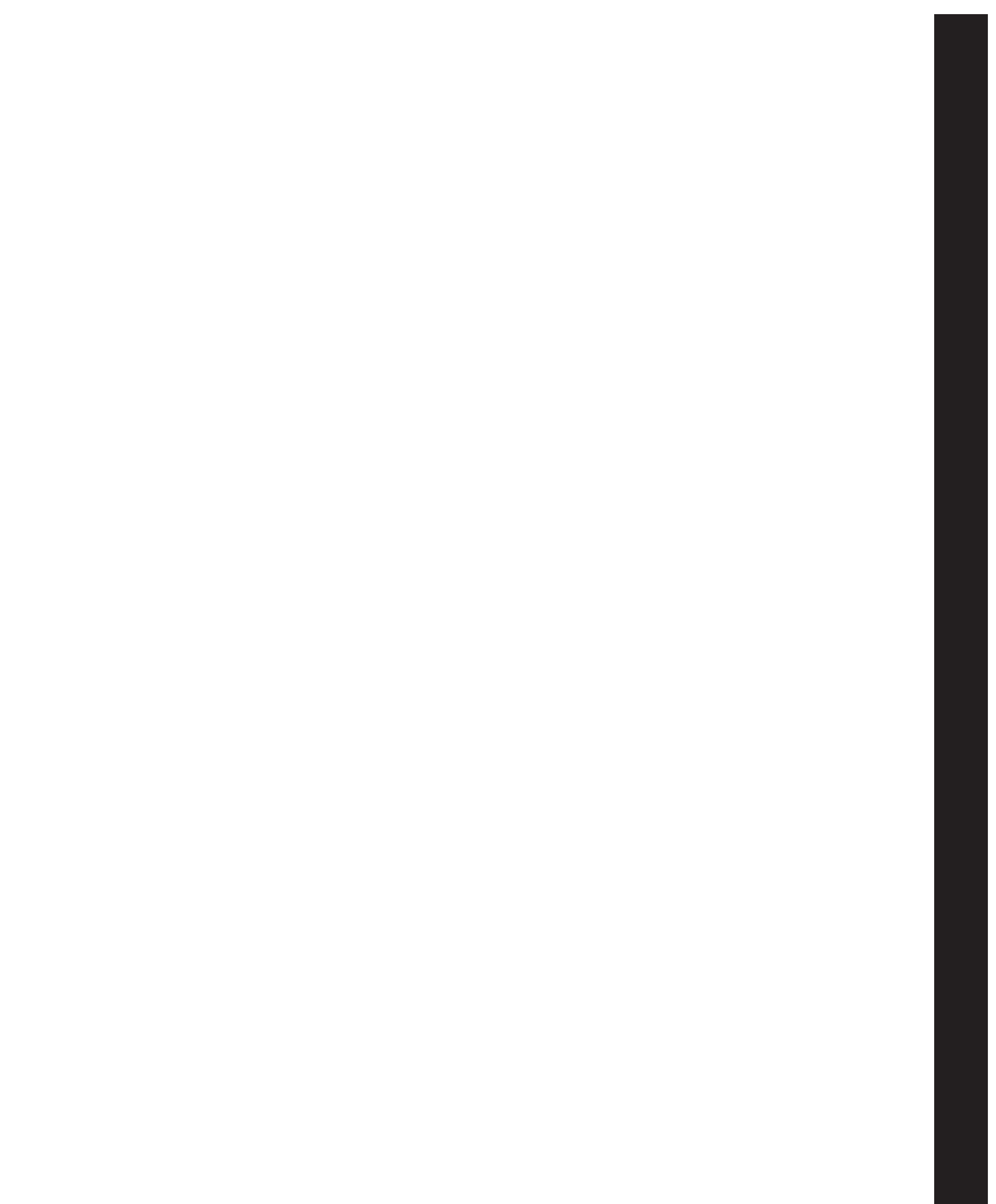


Dreharbeiten zu / The Making of
Queen (A Portrait of Madonna), 2005

14
See Siegfried J. Schmidt, “Werbekörper als Augenfalle, als Aufmerksamkeitsfallen”, in: Gerhard Johann Lischka, *Kunstkörper, Werbekörper*, Cologne, 2000, p. 92.

15
Candice Breitz interviewed by Raimar Stange, in: Raimar Stange, *Zurück in die Kunst*, Hamburg, 2003, p. 70f.

16
On the relationship of dance and education between the poles of individualization and fitting in with the demands of the collective, see also Marion von Osten, “Dancing The Class Away. Zum Erziehungscharakter postfordistischer Tanzfilmprojekte”, in: Inge Baxmann, Sebastian Göschel, Melanie Gruß, Vera Lauf (eds.), *Arbeit und Rhythmus. Lebensformen im Wandel*, Munich, 2009, p. 147–168.



CANDICE BREITZ: REZITATION

Colin Richards

Christus und die Zitrone

Es sind zwei scheinbar belanglose Objekte, die den Blick in Candice Breitz' *Factum Kang* (2009) fesseln. Diese Objekte, die sich in der Interview-Situation hinter den eineiigen Zwillingen Hanna und Laurie Kang befinden, besitzen Kräfte, die die unweigerlich gefühlvollen Videoarbeiten der Künstlerin beseelen; Kräfte, die durch die bittersüßen Kämpfe freigesetzt werden, die sich zwischen verschiedenen Menschen sowie zwischen Menschen und den Vorgaben der soziobiologischen Konvention abspielen.[1]

Das links sich befindende Objekt ist ein schief hängendes Christusbild, ein Dutzendartikel. Von himmlischen Lichtstrahlen umhüllt, kniet der Erlöser in Gethsemane, in Vorbereitung auf das Geschehen in Golgatha. Solche populären religiösen Bilder prägen „die Orte, an denen sich familiäres oder gemeinschaftliches Leben abspielt", sie repräsentieren „überliefertes institutionelles Wissen" und sind visueller Ausdruck „der Rituale, wie sie in der Kirche oder im privaten Heim üblicherweise zelebriert werden". Derartige ‚Ikonen' sprechen nicht nur die persönlichen Gefühle derjenigen an, von denen sie verehrt werden, sie sind überdies „ein sehr effektives Instrument, um die Erinnerungen und Gefühle, durch die sich das Individuum definiert, zu konkretisieren, gleichzuschalten und auf eine universelle Ebene zu heben."[2]

Das Christusbild ist ein ‚Starposter' für die Erretteten und die Verdammten. Der Starkult ist in unserem säkularen Zeitalter die neue Spiritualität mit neuen quasi-religiösen Symbolen. Christus ist in diesem Zusammenhang ebenso als Popikone zu betrachten wie Breitz' zwischen 2005 und 2006 entstandene Video-Porträts von John Lennon, Madonna, Michael Jackson und Bob Marley, wobei uns diese Ikonen mit ihrer nach Skript agierenden Fangemeinde unmittelbar mit den Starkulten in Berührung bringen, die in der von Breitz (und von uns) bewohnten Welt zelebriert werden.

Das andere, zur Rechten liegende Objekt ist eine Zitrone, eine Frucht mehrdeutiger Botschaften. Die Zitrone kann eine taube Nuss symbolisieren: wertlos, wirkungslos, misslungen, eine Niete. In der traditionellen christlichen Ikonografie genießt sie als Mariensymbol, als Sinnbild der Langlebigkeit sowie der Treue und Reinheit jedoch einen besseren Ruf. In der Form einem menschlichen Auge ähnlich, wird der Zitrone mitunter die Fähigkeit zugeschrieben, den bösen Blick zurück auf den Betrachter lenken zu können, womit wir in die Furcht einflößenden Gefilde der paranoiden Persönlichkeit und der Macht, die einem bohrenden Blick zugeschrieben wird, eintreten. Das Schneiden einer Zitrone kann einem Tränen in die Augen treiben. Vielleicht ist die Zitrone – mit ihrer sauren, bitteren Note – ein Verweis auf das Fegefeuer, das für Zwilling Pauline Misericordia in Breitz' *Factum Misericordia* (2009) „unfassbar ist".

Sowohl Christus als auch die Zitrone verweisen auf kulturelle und religiöse Skripts, nach denen wir leben und unter Umständen sogar sterben. Die Ur-Skripts, mit denen sich Hanna und Laurie in *Factum Kang* auseinandersetzen, sind Religion, Tradition, Familie sowie, noch eindringlicher, Selbsterfüllung durch eine(n) Seelenverwandte(n) jenseits der Zwillingsexistenz. In *Factum Kang* dominiert ein spürbar düsterer Grundton. In einem dunklen Moment zitiert Hanna Jorge Luis Borges in einer Anspielung auf den Geschwisterkampf zwischen Kain und Abel:

1
Eine Beschreibung dieser komplexen Mehrkanal-Videoarbeit findet sich in: *Candice Breitz: Same Same*, Ausst.kat. The Power Plant, Toronto 2009, S. 19.
In Anbetracht meiner räumlichen Distanz zu dieser und anderen Videoinstallationen von Candice Breitz kann ich häufig nicht auf eine unmittelbare Betrachtung zurückgreifen. Aus der räumlichen Ex-situ-Situation, derzufolge die Betrachtung der ortsbezogenen Werke besonderen Herausforderungen unterworfen ist, ergeben sich wesentliche Fragen, die Breitz' gesamtes künstlerisches Werk und seine Integrität betreffen. Welchen Status besitzen Variationen und Neubearbeitungen eines bestimmten Werks, wenn schon der Primärzustand immer schwer fassbar ist? Ich denke, dass die Erfahrung der räumlichen Distanz den Zugang zu Breitz' Verständnis vom „Dasein als Performance" öffnet, wonach eine Performance, „ob sie sich auf der Bühne oder im Kontext des tagtäglichen Lebens abspielt, immer radikal ortsspezifisch ist." Zu diesem Breitz-Zitat siehe Gregory Burke, „Candice Breitz Speaks to Gregory Burke", in: *Switch*, Nr. 1.2, Sommer 2009, S. 12.

2
David Morgan, *Visual Piety: A History and Theory of Popular Religious Images*, Berkeley 1998, S. 17.

„Vergib mir, warst du es, der mich getötet hat, oder habe ich dich getötet?" Später erinnern sich die Schwestern an einen gemeinsamen Traum: Es treibt sich ein Mörder im Haus herum, und ihnen fehlen die zur Flucht erforderlichen Schuhe. Jeder der beiden Zwillinge erscheint barfuß im Traum der anderen. In ihren Videoperformances erscheinen die Zwillinge wiederum barfuß. Man spürt geradezu den psychischen Notzustand, in dem die Subjektivität grundsätzlich gefährdet ist.

Unaufhörlich untersucht und vermisst Breitz die im Selbst angelegten veränderlichen und ungeklärten inneren Räume und die Schnittstellen zwischen dem Selbst und dem Anderen oder zwischen dem Selbst und verschiedenen Drehbüchern. Kompromisslos entschlüsselt die Künstlerin die Modifizierung dieser Terrains, oftmals mithilfe von Antagonismen: Distanziertheit und Intimität, Liebe und Hass, Kameradschaft und Konkurrenz, Übereinstimmung und Konflikt, Vertrauen und Verrat, Individualität und Vergesellschaftung, Einzigartigkeit und Verdoppelung, Einmaligkeit und Multiplizität, Originalität und Kopie, Authentizität und Imitation, Abtrennung und Synthese und so weiter und so fort. Obsessiv ergründet und hinterfragt Breitz die psychosozialen und psychosomatischen Binsenweisheiten, die unser Leben beeinflussen. Welchem Trugbild, welcher Spiegelung des Selbst ist sie auf der Spur?

In *Factum Tremblay* (2009) ist dieser komplexe Reigen aus Begehren, Täuschung und Enttäuschung auf besonders eindrückliche Weise inszeniert. In ihren paarweise zusammengestellten Selbstporträts erzählen die Zwillingsschwestern ‚Joce the Boss' [Joce, der Boss] – Jocelyn Tremblay – und ‚Nat the Brat' [Nat, das Gör] – Natalyn Tremblay – von der Faszination an Betrügereien und der Vorspiegelung falscher Identitäten. Sie zitieren überdies zwei unserer fundamentalen antithetischen Skripts – die genetische Veranlagung und die Sozialisation. Es ist kein Zufall, dass die Zwillingsforschung eine herausragende Stellung in diesem Forschungszweig einnimmt, eben dem Bereich, in dem sich die Tremblay-Schwestern so schlau und verführerisch in Szene zu setzen wissen.

Hier betreten wir tückisches Terrain. Nicht zufällig auch ereignete sich einer der spektakulärsten Betrugsfälle, den die Wissenschaft je aufdeckte, auf dem Gebiet der Zwillingsforschung, und zwar in Verbindung mit dem Streitthema Sozialisation versus Vererbung. Mit viel Fantasie zauberte dabei Sir Cyril Burt (1881–1971) Zahlen und Fakten in der Absicht aus dem Hut, ein für allemal den Beweis für die vorrangige Stellung der Vererbung gegenüber der Erziehung anzutreten.[3] Burts gefälschte Zwillingsstudien unterstützten nach Steven Gould „den Anspruch auf eine Vormachtstellung der Vererbung […], indem sie eine sehr hohe Übereinstimmung bei den IQ-Werten von getrennt aufgewachsenen eineiigen Zwillingen zu beweisen schienen".[4] Laut Gould machte Burt für seine Studie 53 Zwillingspaare ausfindig, mehr als doppelt so viele, als bis dahin in allen vorhergegangenen Studien untersucht worden waren. Aus diesem Grund wurde seiner Arbeit eine Relevanz beigemessen, die sie andernfalls nicht erlangt hätte. Die Studie beeinflusste auch Arthur Jensens berühmt-berüchtigten Artikel über „ererbte, unauslöschliche Intelligenzunterschiede zwischen Weißen und Schwarzen in Amerika".[5] Eine Auseinandersetzung mit den Auswirkungen solcher Überzeugungen auf individueller und gesellschaftlicher Ebene findet in Breitz' gesamter *Factum*-Serie und anderen Werken

3
Siehe Stephen J. Gould, *The Mismeasure of Man*, Middlesex 1981, S. 234–320, sowie H. J. Eysenck und Leon Kamin, *Intelligence: The Battle for the Mind*, London 1981, S. 98–105.

4
Gould (wie Anm. 3), S. 235.

5
Nach Goulds Ansicht verwies Burts Überzeugung, Intelligenz sei eine angeborene Eigenschaft, darauf, dass dieser von einer fixen Idee besessen war, einer anhaltenden Täuschung anheimgefallen, von der er nicht ablassen sollte: „Wenn er über das Angeborensein der Intelligenz nachdachte, wurden Scheuklappen heruntergelassen, und angesichts seiner Theorie von der genetischen Vererbung, die ihm zwar Ruhm bescherte, schlussendlich jedoch seinen intellektuellen Untergang herbeiführte, war jeder rationale Gedanke wie weggeblasen." Siehe Gould (wie Anm. 3), S. 279; vgl. auch Arthur R. Jensen, „How Much Can We Boost IQ and Scholastic Achievement?", in: *Harvard Educational Review*, 1969, Nr. 33, S. 1–123.

6
Bei diesem Auftragswerk wirkten wiederum mehrere Zwillingspaare mit. Im Programmheft wurde es als „Tragikomödie in zwei Akten" angekündigt (ein direkter Verweis auf Becketts „Warten auf Godot"). Es wurde im Abrons Arts Center im Henry Street Settlement in New York uraufgeführt, wobei zwei Aufführungen an den aufeinanderfolgenden Abenden des 12. und 13. November 2009 stattfanden. Die Videopräsentation des Werks fand erstmalig im Kunsthaus Bregenz im Rahmen der Ausstellung „Candice Breitz: The Scripted Life" (6. Februar bis 11. April 2010) statt.

7
Becketts Zuweisung des Satzes an Augustinus könnte ein Irrtum sein; siehe Manfred Pabst, *Bild – Sprache – Subjekt*, Würzburg 2004, S. 119.

8
Ebd. Vgl. auch Michael Worton, „Waiting for Godot and Endgame: Theatre as Text", in: John Pilling (Hg.), *The Cambridge Companion to Beckett*, Cambridge 1994, S. 75.

statt. Die Künstlerin stellt Offenheit und Konstanz in subjektiven Verhaltensweisen und bei der Selbstinszenierung des menschlichen Individuums immer wieder auf die Probe. Täuschung und Selbsttäuschung gehören zu ihrer Versuchsanordnung dazu, wobei die Grenzen der Authentizität, Autonomie und Souveränität des Einzelnen in der heutigen hyper-kommerzialisierten Welt erforscht werden.

Ein Verdikt über Leben und Tod

Neben Christus und der Zitrone könnte eine Figur aus der Literatur bei der Erörterung von Breitz' künstlerischem Werk behilflich sein: Samuel Beckett. In der Tat beruft sich die Künstlerin in *New York, New York* (2009)[6], in dem wiederum Zwillingspaare mitwirken, auf Beckett. Becketts voneinander abhängige Paare, gequälte Duette, gespaltene und verdoppelte Persönlichkeiten sowie Schmähreden und Monologe in kläglich verfehlter Sprache sind sein Stoff. Doch gibt es eine oft von Beckett angeführte Zeile, die zum Nachdenken über Breitz' Werk anregt. In einem im Jahr 1956 verfassten Brief an Harold Hobson zitiert Beckett diesen ‚wundervollen' Satz, den er fälschlicherweise Augustinus zuschreibt: „Do not despair: one of the thieves was saved. Do not presume: one of the thieves was damned."[7] (Verzweifle nicht, einer der Diebe wurde erlöst. Frohlocke nicht, einer der Diebe wurde verdammt.) Dem Autor zufolge hat dieser Satz eine großartige stilistische Form. Was zählt, ist die Form.[8] Eine vergleichbare Formensprache – ein exzentrischer Chiasmus – geistert durch Breitz' Werk.

Indem er, ungeachtet seines Glaubens an die Idee, sein Interesse „an der stilistischen Gestalt der Idee" bekundet, verlangt Beckett, „sich nicht auf eine Seite zu schlagen" (die Seite der Erlösung oder die der Verdammnis). Gleichwohl ergreift er auf andere Weise Partei. Beckett interessiert sich weniger für formale Gleichheit als für ästhetische Erschöpfung.[9] Die formale Gestaltung, die stilistische „Schönheit" des Satzes (seine zwischen zwei einander gegenübergestellten Polaritäten fein ausbalancierte Struktur), scheitert nicht nur in der Bemühung, die schmerzlich emotionale Intensität, die der Satz heraufbeschwört, zu dämpfen, sie steigert vielmehr diese Intensität. Doch auf geradezu traumatische Weise intensiviert sich die emotionale Aufladung in einer anderen Zeile, die seinen eigenen „Texten um Nichts", Nummer XIII, entstammt: „[…] soviel Lügen hören zu müssen, sagen zu müssen, so oft dieselbe lügnerisch geleugnete Lüge […] dessen brüllende Stille Wunde des Ja und Messer des Nein ist".[10]

Der entscheidende Faktor ist hier, dass die Chancen der Diebe 50 zu 50 stehen – ein ähnlich proportioniertes Verhältnis zwischen zwei rivalisierenden Kräften ist auch in Breitz' Werk umgesetzt.[11] Der Hang zur Berechnung der proportionalen Relation wird zum Beispiel auch von Pauline Misericordia in *Factum Misericordia* ausgedrückt oder gar karikiert, wenn sie das zwischen ihr und ihrer Schwester Mary bestehende Machtverhältnis bei 51 zu 49 Prozentpunkten ansiedelt – wodurch ein minimaler Unterschied beschrieben wird, der dennoch ausschlaggebend ist. Tatsächlich erleben wir in der gesamten Serie *Factum* fesselnde Darstellungen, in denen – unter nahezu denselben Vorbedingungen – Vergleiche gezogen, Gegensätze erwogen und Konkurrenzkämpfe ausgetragen werden. Die Erörterung von Gleichheit und Verschiedenheit bildet hier eine fiktive Meta-Erzählung.[12]

9
Seine künstlerische Motivation trieb Beckett weniger zu formaler Ausgewogenheit, als dass sie sein Interesse am Scheitern bestimmte. Vielleicht findet sich die nach wie vor überzeugendste Formulierung diesbezüglich beim jungen Beckett in „Three Dialogues with Georges Duthuit". Beckett beschreibt hier den Künstler Bram van Velde als „den Ersten, der einräumen würde, dass der Künstler per se zum Scheitern verdammt sei, da kein anderer je das Risiko des Scheiterns eingehen würde." Für Beckett wäre ein Zurückschrecken vor dieser „Treue zum Scheitern" gleichbedeutend mit „Kunsthandwerk, Kleinbürgertum, Leben". Siehe Samuel Beckett, *Proust and Three Dialogues with Georges Duthuit*, London 1970, S. 125. Hierzu finden sich vielfältige Bezüge in Breitz' Werk. Die Künstlerin verweist zum Beispiel hinsichtlich ihrer *Babel Series* (1999) auf das frappante Versagen der Sprache: „Für mich ist die provokativste Geschichte vom Ursprung der Sprachen die biblische Geschichte des Turmbaus zu Babel, in der Gott die Menschheit wegen ihrer Eitelkeit bestraft, indem er ihnen die Fähigkeit nimmt, andere Sprachen zu verstehen. Für die *Babel Series*, 1999, wurde dieses gewaltsame Scheitern, das Versagen von Sprache als Bindemittel verschiedener Kulturen – heute genauso wie damals – zu einem motivierenden Bezugspunkt." Siehe Rosanne Altstatt, „Killing Me Softly … Ein Gespräch mit Candice Breitz", in: *Kunst-Bulletin*, Nr. 6, 2001, S. 35. Breitz zollt Judith Butlers Hypothese Anerkennung, dass „die ‚agency' eher im Moment des Scheiterns als in irgendeiner bestimmbaren Handlung liegt, in dem Moment, in dem das, was sich als durchschaubar gab, undurchsichtig zu werden beginnt." Siehe Brenda Atkinson, „Die Pornografie neu beleuchten, das Begehren ins Bild setzen. Candice Breitz interviewt von Brenda Atkinson", in: *Camera Austria*, Nr. 56, 1996, S. 20.

10
Samuel Beckett, „Texte um Nichts" (Nr. XIII), in: ders., *Erzählungen und Texte um Nichts*, Frankfurt a. M. 1962, S. 167.

Verweise ähnlicher Art finden sich zum Beispiel auch in dem Ausdruck „Pushmipullyu“, mit dem Breitz die strukturelle Logik von *Becoming* beschreibt,[13] oder in den schnitttechnischen Nebeneinanderstellungen in *Factum*, mit denen sie die „zwischen den Geschwistern agierende Wechselwirkung der Kräfte“[14] demonstrieren will, oder auch in dem „Tauziehen“, wie sie den Schneideprozess bei *Him + Her* (1968–2008) benennt.[15] In ähnlichem Stil vergleicht Breitz ferner das Hin- und Herschwingen zwischen dem Selbst und dem Anderen in *Becoming* (2003) mit dem „Henne-Ei-Problem“[16] oder die Ungewissheit beim Münzwurf, ob das Ergebnis „Kopf oder Zahl“ lauten wird.[17] Vielleicht zeigt sich diese Tendenz nebst ihren mittelbaren Implikationen am ausgeprägtesten in Breitz’ Einstellung zu den Massenmedien:

„Die Hassliebe, die ich für die Mainstream-Medien empfinde, ist mit der Spannung zwischen Eros und Thanatos vergleichbar. Die Unterhaltungsindustrie kann eine repressive Kraft sein, die in uns eindringt, die uns leert und uns platt macht. Wir sind dieser Kultur gegenüber anfällig, denn sie weiß genau, was uns fehlt, beziehungsweise lässt uns in vielen Fällen wissen, was uns fehlt, und erhält dann ihre Anziehungskraft aufrecht, indem sie uns verspricht, diesen Mangel zu beheben.“[18]

Dualismen, Gegensätze und Rätsel um Doppeldeutigkeiten können zu geschlossenen, selbstreferenziellen Systemen werden; in Breitz’ Werk sind sie dazu allerdings zu radikal provisorischer Natur. Breitz’ Methode, sie wieder zurückzunehmen, besteht in der Wiederholung, der Vervielfältigung, Vermehrung und sogar der Sprengung von Dualismen, wodurch jedwedes Gravitationszentrum vernichtet und das gesamte Szenario mit einem alles erfassenden Zweifel unterlegt wird. Tatsächlich ist tiefer Zweifel das von *Him + Her* (1968–2008) vermittelte Grundgefühl, das, wie die Künstlerin anmerkt, einen der Geisteszustände repräsentiert, der „von einer Gesellschaft des gesunden Verstandes verdrängt werden muss“.[19]

Die Tendenz zur Spaltung innerhalb der Grenzen, die durch das eigene Selbst, die Verortung und die Situation festgelegt werden, sowie zur Ausbreitung über diese Begrenzungen hinaus stellt die Souveränität des Subjekts infrage, wobei dies auf unterschiedliche Weisen betrachtet und ausgedrückt werden kann. Breitz zum Beispiel insistiert in einem frühen Interview: „Andersheit ist für die Selbstintegrität der vorgestellten Gemeinschaft stets eine Bedrohung, ebenso wie sie eine Bedrohung für die Selbstintegrität des Individuums ist.“[20] Und später stellt sie die These auf: „Was die Eigendarstellung so verkompliziert, ist die Tatsache, dass der Icherzähler dazu tendiert, sich in verschiedene Stimmen aufzuspalten.“[21] Mit Bezug auf „Geschichten über die Performativität der Existenz“ erörtert Breitz die Frage, was „performativer sein könnte als die miteinander im Wettstreit befindlichen inneren Stimmen, aus denen sich das Individuum zusammensetzt, kontinuierlich unter einen Hut zu bringen und choreografieren zu müssen?“[22]

Die Fragilität des souveränen, autonomen und nicht reproduzierbaren Individuums durchzieht Breitz’ gesamtes Werk. Indem sie den Blick von innen nach außen lenkt, setzt sie sich mit den verschiedenen Skripts auseinander, nach denen wir uns der Gesellschaft und dem kollektiven Konsens zufolge zu richten haben. Solche Reflexionen treten in *Him + Her* deutlich zum Vorschein (sind aber auch in vielen anderen ihrer Werke vorhanden), denn die zweiteilige Installation veranschau-

11
Auch in Breitz’ Werk existiert die Polarität zweier Seiten. Das vorgefundene Filmmaterial, das sie in der einen Hälfte ihrer Videoinstallationen verwendet, unterscheidet sich für Breitz fundamental von den Auftritten der „Amateur-Performer, deren Kreativität [in der anderen Hälfte ihrer Installationen] freier Lauf gelassen wird“. Diese Spezifikation „verweist auf eine zentrale Dichotomie […] zwischen dem, der ‚jemanden‘ darstellt (dem Star, dessen Machtanspruch durch seine Präsenz in der Öffentlichkeit gerechtfertigt wird), und dem ‚Niemand‘ (dem Fan und Konsumenten der globalen Popkultur, dessen Obsession und Identifikation mit dem Star meisteneils nicht zur öffentlichen Darstellung gelangen)“ in den beiden unterschiedlichen Werk-Kategorien. Die Loyalität der Künstlerin jedoch „gehört den unbedeutenden Personen, zu denen ich mich auch selbst als Kultur-Konsumentin zähle.“ Louise Neri, „Candice Breitz and Louise Neri: Eternal Returns“, in: *Candice Breitz*, Ausst.kat. White Cube, London, London 2005, S. 19.

12
Die Art Doppelstruktur, die ich sichtbar zu machen versuche, spielt auch bei den vielleicht aus der Populärpsychologie bekannten, affektneutralen „doppeldeutigen Figuren“ oder „metastabilen“ visuellen Darstellungen eine Rolle: Hase/Ente, Ehefrau/Schwiegermutter oder die einander zugewandten Profile der Kerzenhalter. Siehe Claude Gandelman, „The Metastability of Signs / Metastability as a Design“, in: *Semiotica*, Bd. 28, 1979, Nr. 1–2, S. 83–105. Viele dieser Motive sind in die zeitgenössische Kunst eingeflossen, wie unter anderem in das Werk von Jasper Johns. Johns verwendet zum Beispiel eine ganze Reihe dieser Motive in *Untitled* (1984). Siehe Nan Rosenthal und E. Ruth Fine, *The Drawings of Jasper Johns*, Washington 1990, S. 296; und Dario Gamboni, *Potential Images: Ambiguity and Indeterminacy in Art*, London 2002, S. 228–230.

13
Neri (wie Anm. 11), S. 9.

licht „die Spannung zwischen der Art und Weise, wie wir versuchen, uns selbst darzustellen, verglichen damit, wie wir von anderen dargestellt werden.“[23]

Symmetrie, Spaltung, Überschreitung und Ergänzung sind Aspekte, die von Breitz’ These reflektiert werden, dass die Multi-Monitor-Präsentationen von *Him + Her* „als Rorschachtest und als Kaleidoskop“ betrachtet werden können.[24] In diesem Werk haben wir es mit fesselnden Darstellungen zu tun. Sie berühren Fragen der Struktur, der Persönlichkeit sowie der psychoanalytisch verstandenen Projektion, Themen also, die bereits in Breitz’ *Rorschach Series* (1997) auftauchen.[25] Vordergründig konfrontiert uns *Rorschach Series* mit Porno-Kitsch vor dem Hintergrund der zur damaligen Zeit in Südafrika herrschenden sozio-sexuellen Zensur.[26] Typischerweise finden sich in dieser Serie Breitz’ Verweise auf unterschiedliche Vorgänger, insbesondere auf Andy Warhols *Rorschach*-Gemälde (1984) und die aleatorischen grafischen Flecken des surrealistischen Automatismus.[27] Breitz evoziert, invertiert und pervertiert vielleicht auch den zu der Zeit dominanten weißen Kubus der Moderne, die moderne Geometrie sowie Dan Flavins konstruktivistische Readymade-Ästhetik und industriellen ‚Retro-Fetischismus‘. Eines der faszinierendsten Merkmale dieser Bezugnahmen beziehungsweise Rezitationen ist die Wiederholung. Die Wiederholung befreit uns nicht nur von dem Dualismus, der diese Erörterung dominiert, sondern eröffnet uns darüber hinaus neue Perspektiven auf Breitz’ künstlerisches Schaffen.

Noch einmal, mit Gefühl

Das Element der Wiederholung findet sich in Breitz’ Material, Prozess, Struktur und Symbolik. Eines ihrer bevorzugten Verfahren ist die Spaltung oder Verdoppelung, einzeln oder in Serie. Schon in ihren frühesten Werken aus der Mitte der 1990er Jahre ist ihre Faszination an diesem Verfahren erkennbar, die mit einem Bewusstsein und einer Sensibilität verbunden ist, die tief im Minimalismus der Moderne verwurzelt sind.[28]

Wiederholungen tragen sich überall zu: in der Kunst und im Leben, im Fortschritt und in der Verzögerung, in der selbstzerstörerischen Zwangsneurose sowie dem normativen Ritual, der Zementierung und Kontrolle gesellschaftlicher Regeln, in der Ausdünnung von Sinn und Sinnesempfindungen, in der Verdichtung und beschwörerischen Intensivierung des gegenwärtigen Moments sowie in Abläufen, die Genuss, Stumpfsinn oder Langeweile hervorrufen können. Wiederholungen transzendieren Erinnerungen, indem sie das Erlebnis der unvermischten Präsenz und Einzigartigkeit aus dem Gedächtnis löschen. Streng genommen sind Wiederholungen ebenso unmöglich wie unvermeidbar. Natürlich wird im Zusammenhang mit der Wiederholung für gewöhnlich auch auf Aspekte wie Unterschiedlichkeit und Ähnlichkeit, Vergesellschaftung und Solipsismus verwiesen, eine Auseinandersetzung, die auch in vielen von Breitz’ Werken stattfindet.[29]

In einem sehr frühen Interview greift Breitz zum Beispiel Judith Butlers Argument auf, „dass die Wiederholung normativer Identitäten Kategorien, die auf die Bewahrung einer transparenten Normativität aus sind, stören und destabilisieren kann.“[30] Von Louise Neri befragt, weshalb sie so besessen von der Wiederholung sei, antwortet Breitz mit einem Hauch Ironie: „Es ist schier unmöglich, der Macht

14
Burke (wie Anm. 1), S. 19.

15
Burke, „Candice Breitz Speaks to Gregory Burke“, (wie Anm. 1), S. 14.

16
Ebd., S. 12.

17
Neri (wie Anm. 11), S. 9.

18
Thema (Inhalt) und Struktur durchdringen sich hier gegenseitig. Ungeachtet ihrer ansonsten recht abgeklärten Sichtweise insistiert Breitz darauf, für die Möglichkeit offen zu bleiben, oberflächlichen Inhalten in einer oberflächlichen Welt etwas Lohnenswertes abzugewinnen. In demselben Interview versichert sie später, dass es „maßgebliche Methoden [gibt], wie wir mit dieser Kultur umgehen können, Methoden, sie für unsere Zwecke zu formen“ (Neri, wie Anm. 11, S. 6).

19
Gerald Matt, „Sound Minds: Gerald Matt im Gespräch mit Candice Breitz“, in: Angela Rosenberg (Hg.), *Candice Breitz / Inner + Outer Space*, Ausst.kat. Temporäre Kunsthalle Berlin, Berlin 2008, S. 51.

20
Atkinson (wie Anm. 9), S. 18.

21
Burke, „Candice Breitz Speaks to Gregory Burke“, (wie Anm. 1), S. 14.

22
Ebd., S. 14.

23
Ebd.

24
Siehe Matt (wie Anm. 19), S. 53.

25
Diese Installation wurde erstmals im Kontext der von mir kuratierten Ausstellung „Graft“ (2. Biennale von Johannesburg, 1997) präsentiert und ist eine der wenigen Arbeiten Breitz’, die ich im Original sah. Für einen hohen Ausstellungsraum in der im Kolonialstil erbauten South African National Gallery in Kapstadt konstruierte Breitz einen schlichten weißen Kubus. Ihre in diesem Kubus in Blockform präsentierte fotografische *Rorschach Series* wurde von einem Flavin’schen Arrangement aus Neonröhren beleuchtet. Die Installation wurde später noch mehrmals in Ausstellungen präsentiert. Siehe Colin Richards, „Curating Contradiction: *Graft* in the 2nd Johannesburg Biennial“, in: Hans

der Gewohnheit zu entrinnen.“[31] Beinahe zehn Jahre früher hat die Künstlerin ihr Interesse mit diesen Worten beschrieben:

„Wiederholung kann zur Denaturalisierung ihres Ausgangspunktes führen, indem sie uns erkennen lässt, dass das Wiederholte selbst historisch kontingent, durch Wiederholung konstituiert ist und nicht in einem Zustand souveräner Vollkommenheit existiert.“[32]

Betrachtet man Wortschöpfungen der frühkindlichen Sprache, ein kunterbuntes Allerlei, das häufig mit der Relation von Sinn und Unsinn spielt, zeigt die Wiederholung endemischen Charakter. So vernehmen wir zum Beispiel ein „da-da-da“, „ma-ma-ma“ oder „no-no-no“, das Stottern und Stammeln aus Breitz’ *Babel Series* (1999) und später das „blah blah“ und „mumbo jumbo“ aus ihrem *Him + Her*.[33]

Ihr Interesse an der Wiederholung beeinflusst auch Breitz’ Medienwahl. So fasziniert sie das „mechanische und repetitive Potenzial des Videos, des Video-Loops, das zu gewissen psychologischen Tendenzen in Beziehung steht“, denn:

„Das Drama der menschlichen Existenz ist ein Drama der Wiederholungen. Die Aufrechterhaltung der Vorstellung darüber, wer wir sind, erfordert eine gewisse Konsistenz, die kontinuierliche Wiederholung und Bestätigung bestimmter Meinungen, Wertvorstellungen und Verhaltensweisen. Wer wir sind, lernen wir, indem wir andere beobachten. Auf dieselbe Weise, durch Nachahmung und Wiederholung, lernen wir zu sprechen. Und durch unsere immer wiederkehrenden Wünsche lernen wir uns besser kennen. Das Video-Loop ist ein großartiges Medium, um dieses komplexe Drama zu erforschen.“[34]

Zu dieser Kategorie, der mit der Wiederholung verbundenen Entleerung und Wiederinbesitznahme einer subjektiven Stimme, zählt auch die Imitation. In ihrer Installation *Becoming* (2003) ahmt die Künstlerin sieben leicht identifizierbare Stars nach (Neve Campbell, Cameron Diaz, Meg Ryan, Julia Roberts, Jennifer Lopez, Reese Witherspoon und Drew Barrymore). Diese anspruchsvolle Übung macht es erforderlich, sich „von all den Gesten, Ausdrucksweisen und Eigenarten, die (in meinen Augen) mich selbst ausmachen“, zu lösen.[35] In Bezug auf *Becoming* stellt Louise Neri die These auf, dass Breitz durch den Akt der Imitation die übliche Beziehung zu den ‚echten‘ Hollywoodstars ins Gegenteil umkehrt, sodass *diese* nun zu „Kopien“ der Künstlerin werden.[36] Ein Netz aus Vertauschung und Verstellung wird gesponnen, das schlussendlich in Natalyn und Jocelyns *Factum Tremblay* eine komprimierte, starke und auch neckische Form findet, als sie ein Who’s who der Zwillinge in Szene setzen.

Hierin lässt sich mehr als nur eine Prise Bauchrednerkunst entdecken. Bauchrednerkunst involviert sowohl die Verdoppelung des Selbst als auch die Verwendung einer Attrappe, ohne dabei jedoch auf das Mittel der arglistigen Täuschung zurückzugreifen. David Goldblatt geht so weit zu behaupten, dass „Bauchrednerkunst eine Illusion ohne Täuschung ist“ und generell ein Mittel darstelle, das ‚Selbst‘ in der Kunst zu gestalten und zu inszenieren.[37] In der Bauchrednerkunst sei überdies ein Verweis auf die Transzendenz des Selbst zu finden, auf das Goldblatts Zitat zur *Extasis* anspielt: „[...] ein Wesen neben sich selbst bezeichnend“. Offensichtlich beschäftigt Breitz die Frage, ob einem in sich abgeschlossenen Selbst die Möglichkeit eines Neben-sich-Stehens gegeben ist. Was in ihrem Werk anschau-

Belting und Andrea Buddensieg (Hg.), *The Global Art World: Audiences, Markets, and Museums*, Ostfildern 2009, S. 343.

26
Pornografie war in dem neuen Südafrika legal und diente während der 1990er Jahre dazu, aggressive Kritik an der Dominanz der Buren zu äußern. Siehe Annie E. Coombes, *History after Apartheid: Visual Culture and Public Memory in a Democratic South Africa*, Durham 2003, S. 48–50.

27
Es lohnt sich, Breitz’ Werk unter dem Aspekt des umstrittenen ‚projektiven‘ Rorschach-Persönlichkeitstests zu analysieren, der in den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts entwickelt worden war. Siehe Tara Rose, Nancy Kaser-Boyd und Michael P. Maloney (Hg.), *Essentials of Rorschach Assessment*, New York 2001. Laut Dario Gamboni zum Beispiel betrachtete Jean Starobinski Hermann Rorschach als jemanden, der „eine Kunst ausübte, ein Phänomen untersuchte, das in dem diffusen Grenzbereich verortet ist, wo die eigentliche Form des Selbst und die Form, die die Welt diesem präsentiert, schwer auseinanderzuhalten sind“. Dieser Aspekt zieht sich durch Breitz’ gesamtes künstlerisches Werk. Vgl. Gamboni (wie Anm. 12), S. 190.

28
Zu den zentralen Äußerungen diesbezüglich gehören Barbara Rose mit „ABC Art“ (1965), Mel Bochner mit „Serial Art, Systems, Solipsism“ (1967) und Lawrence Alloway mit „Systemic Painting“ (1966), alle in: Gregory Battcock (Hg.), *Minimal Art: A Critical Anthology*, New York 1968.

29
Bruce Kawins mittlerweile überholte Studie zum Thema Wiederholung bleibt nach wie vor bemerkenswert. Die Wiederholung, so Kawin, „ist eine fundamentale menschliche Erfahrung. Sie hat es in ihrer Macht, uns dem unstillbaren Zwang der Neurose auszuliefern oder uns für die Spontaneität des gegenwärtigen Moments zu öffnen; sie kann einen Eindruck verstärken, einen Rhythmus erzeugen, uns zeitlich zurückwerfen oder gar zurück an den Ausgangspunkt katapultieren; sie kann uns kom-

lich wird, ist die zu Zeiten qualvolle Vervielfachung von ‚getrennten und doch gleichberechtigten‘ Wahrnehmungen des Selbst, die sich zunehmend wurzellos und reproduzierbar darstellen.[38] Dieses Schauspiel verspottet uns, denn es führt uns die außerordentliche Brüchigkeit des einen Selbst vor Augen, das wir irrtümlicherweise und doch recht beharrlich für ‚wahr‘ und selbstverständlich erachten.

Bauchrednerkunst taucht in Breitz’ Werken und Äußerungen häufiger auf. Die Installation *Alien (Ten Songs from Beyond)* (2002) entstand unmittelbar nach Breitz’ Ankunft in Deutschland, nachdem die Künstlerin dort ihren Wohnsitz eingerichtet hatte. Das Werk, eine digital produzierte Abwandlung technisch anspruchsloser Bauchrednerkunst, setzt sich mit dem Zustand des in einer Sprache Zu-Hause-Seins beziehungsweise Nicht-zu-Hause-Seins auseinander. Im Zentrum stehen zehn in Deutschland lebende Ausländer, deren Lippenbewegungen mit den Stimmen von deutschen Muttersprachlern synchronisiert wurden, sodass die Einwanderer, die in dieser ihnen fremden Sprache zu singen scheinen, demnach im wahrsten Sinne des Wortes von der Sprache ihrer neuen Wahlheimat okkupiert werden. Die Installation berührt wiederum die problematische Beziehung zwischen den Kräften, die aus unserem Inneren kommen, und den fremden Einflüssen, die uns von der Außenwelt übergestülpt werden und zumeist schlecht zu uns passen. Die persönlichen und politischen Schlussfolgerungen daraus liegen auf der Hand. Breitz formuliert es so:

„Die körperliche Beziehung zu einer fremden Sprache erinnert mich an das Verhältnis, das die Bauchrednerpuppe zur Sprache hat: sie ist nur das Medium, ihr gehört die Sprache nie ganz. Dieses Spannungsverhältnis im Bezug auf die Sprache; der Kampf darum, sie zu besitzen oder auf der anderen Seite, von ihr besessen zu werden, ist, was in *Alien* auf dem Spiel steht. Im Reich des Politischen nutzt man nicht umsonst eine Menge Sprachmetaphern: das ‚Recht, eine Stimme zu haben‘, der ‚Kampf um die Stimme‘.“[39]

Mit Bezug auf den Readymade-Charakter von *Mother + Father* (2005) sieht Breitz die Akteure in der Rolle „unfreiwilliger Marionetten“, während sie selbst als Regisseurin zur „Puppenspielerin“ wird, da sie bei dieser Inszenierung die Fäden in der Hand hält.[40] Wie die Künstlerin betont, ist das „Ringen, die Erzeugung von Bedeutung zu kontrollieren, [...] in meiner Arbeit eine Konstante. Während des Schneideprozesses ist die Bedeutung immer irgendwo an der Schnittstelle zwischen dem Filmmaterial und demjenigen, der die Auswahl getroffen hat, angesiedelt, und später erfährt dies dann durch den Betrachter eine Erweiterung“.[41]

Hier finden wir uns in einen gesellschaftlichen und psychologischen Hallraum versetzt, einen Ort, an dem die Anfänge und Enden miteinander verschmelzen und wir im Kreis treiben, endlosen Abfolgen aus Entsprechungen und indifferenter Differenzierung ausgeliefert – Unterscheidungen also, die keinen Unterschied machen. Die Unterschiedlichkeit jedoch, die gleichwohl einen Unterschied macht (wie gering auch immer), wird bedeutend im Hinblick auf die Definition des Selbst. Wenn Breitz die nirgends verankerten, haltlos treibenden Bewegungen der Loops anhält, unterbricht und rekonstruiert, scheint sie hiermit einem Unterschied Signifikanz verleihen zu wollen.

plett um unser Zeitgefühl bringen.“ (Bruce Kawin, *Telling It Again and Again: Repetition in Literature and Film*, Boulder 1989, S. 5) Auch Beckett zeigte ein tiefgehendes Interesse für die Wiederholung. Steven Connor analysiert dies mit den Worten: „Die Wiederholung unterscheidet sich von der simplen Kopie oder der Imitation, denn die Wiederholung zielt darauf ab, jeden noch so geringen Unterschied zwischen ihr selbst und ihrem Original auszumerzen.“ (Steven Connor, *Samuel Beckett: Repetition, Theory and Text*, Oxford 1988, S. 4)

30
Atkinson (wie Anm. 9), S. 20.

31
Neri (wie Anm. 11), S. 22.

32
Atkinson (wie Anm. 9), S. 20.

33
In Anbetracht meines aktuellen Wohnsitzes in Südafrika, dem Geburtsland von Candice Breitz, sollte nicht unerwähnt bleiben, dass „mumbo jumbo“ seine Wurzeln in Afrika hat. Der Ausdruck bezieht sich angeblich auf ein „groteskes“ Idol und beschreibt ein „Objekt der unintelligenten Verehrung“ (vgl. *The Oxford Dictionary of English Etymology*, hg. von C. T. Onions unter Mitwirkung von G. W. S. Friedrichsen und R. W. Burchfield, Oxford 1985, S. 596).

34
Siehe Neri (wie Anm. 11), S. 5f.

35
Burke, „Candice Breitz Speaks to Gregory Burke“, (wie Anm. 1), S. 12.

36
Siehe Neri (wie Anm. 11), S. 9.

37
David Goldblatt führt uns in diesem Sinne zu einer in Breitz’ Werk immer wiederkehrenden Ur-Struktur zurück, die der Spaltung und der Verdoppelung. Mit Bezug auf die „Illusion ohne Täuschung“ stellt Goldblatt heraus, dass im „Spiel des Bauchredners [...] das altehrwürdige philosophische Gegensatzpaar Schein und Realität – die das allgemeine Unterscheidungskriterium in einem zweigeteilten Weltbild bilden – Seite an Seite“ stehen. (David Goldblatt, *Art and Ventriloquism*, London 2006, S. xi)

Das Schneiden von Clips

Beim Schneiden von Filmmaterial geht es um die kreative Kontrolle. Die Künstlerin beschreibt den Schneideprozess, der in ihren Videoarbeiten zu vielfältigen Ausdrucksmöglichkeiten von Bildern oder Sprache führen kann, als ein Ringen oder „Tauziehen". Der Schnitt kann einer sprachlichen Sequenz einen unberechenbaren, unregelmäßigen, mitunter sogar brutalen Rhythmus verleihen, kann sie gar vollständig dekonstruieren. Er kann auch eine Gemütsruhe hervorrufen, wie sie sich durch die rhythmischen Kadenzen der Sprache erlangen lässt. Diese Schlüsselbegriffe – Brutalität, Sprache und die elektronische Vermittlung ‚des Realen' – führen uns zu einem speziellen Kapitel.

Breitz war ungefähr vier Jahre alt, also gerade im Begriff, ein eigenes Ich-Bewusstsein zu entwickeln, als 1976 in Südafrika das nationale Fernsehen eingeführt wurde. Das Medium präsentierte sich in den hochmodernen Technicolor-Farben, die das Schwarz-Weiß-Fernsehen ersetzt hatten. Zuvor hatte der Apartheid-Staat der Einführung des Fernsehens über viele Jahre Widerstand geleistet und die Entwicklung einer nationalen elektronischen Medienlandschaft verhindert. Der südafrikanische Premierminister Hendrik Verwoerd setzte das Fernsehen anderen „modernen Dingen" wie Atombomben und Giftgas gleich. Nunmehr war es also die Aufgabe des Staates, die Bevölkerung vor den Gefahren für Körper und Geist zu schützen, die das neue Medium zu verbreiten drohte. Auch die ‚spirituelle' niederländisch-reformierte Kirche betrachtete die ‚schwarze Kiste' als „Teufelszeug […], das Kommunismus und Unmoral verbreitet".[42] Aus Angst vor der gefährlichen Macht der subtextualen Bedeutungsebenen, der vorgeschobenen Fakten, der diversen Stimmen und Bilder, die in die Öffentlichkeit gelangen könnten, wurde das Fernsehen systematisch manipuliert. Viele von uns vor Ort, einschließlich Breitz – und obgleich sie „sozio-biografische"[43] Lesarten ihres Werks von sich weist –, machten prägende Erfahrungen in dieser neuen, wenn auch mit Verspätung eingetroffenen medialen Realität.

Die Ankunft des Fernsehens war 1976 nicht das einzige einschneidende Ereignis in Südafrika: Das Land wurde in jenem Jahr vom Aufstand in Soweto erschüttert, der zum Wendepunkt im Kampf für die Befreiung von der Apartheid werden sollte. Im Zentrum des Aufstands stand die Sprache, wie Breitz in einem späteren Interview anmerkte.[44] Das Sprachproblem – zu dem das Fernsehen einen erheblichen Beitrag leistete – führte dazu, dass die Menschen in Südafrika eine mehr und mehr geteilte Realität lebten. Das Leben in der Schicht der privilegierten Minderheit wurde von bewusstem Wegschauen bestimmt: Die meisten Weißen lebten in einem aus Lügen zusammengesponnenen weichen Kokon, wobei dieser durch sprachliche Abgrenzung bedingte Umstand gesetzlich abgesichert sowie durch militärische Kontrolle und die gründlich zensierten Medien, einschließlich des neuen, scheinbar demokratischen Fernsehens, aufrechterhalten wurde. In einem Interview berichtet Breitz von ungeheuren Exzentrizitäten örtlicher Zensoren, die während des Ausnahmezustandes in den späten 1980er Jahren sogar die Zensur selbst zensierten.[45] Progressive Zeitungen begannen daraufhin, in Nachrichtenartikeln an Stellen, wo Textpassagen der Zensur zum Opfer gefallen waren, weiße Flächen abzudrucken. Durch diese Strategie ließ sich der proportionale Anteil an

38
Ich verwende bewusst die Formulierung „getrennt und doch gleichberechtigt", denn hierin lag einer der fundamentalen Trugschlüsse der Großen Apartheid, und das hierdurch ausgedrückte Denken wird noch heute in rassistischen Reden auf der gesamten Welt weiter reproduziert.

39
Magdalena Kröner, „Candice Breitz: Schreien, Stottern, Singen: Das Playback des Ich. Ein Gespräch mit Magdalena Kröner", in: *Kunstforum*, Nr. 168, 2004, S. 281.

40
Vgl. Neri (wie Anm. 11), S. 19.

41
Ebd.

42
Die Formulierung stammt von Albert Hertzog, dem damaligen Post- und Telegrafieminister. Siehe: *Television in South Africa*, http://en.wikipedia.org/wiki/Television_in_South Africa (Stand 31. Oktober 2009).

43
Altstatt (wie Anm. 9), S. 31.

44
Breitz erinnert sich: „Eine der vielen verstörenden Tatsachen in Südafrika war, dass gesellschaftliche Bewegungsfreiheit hier nicht nur räumlich, sondern auch sprachlich reglementiert wurde. […] Obwohl von allen Südafrikanern erwartet wurde, Afrikaans zu verstehen [was zu den blutigen Studentendemonstrationen im Jahr 1976 führte], hatte man an oberster Stelle zugleich kein Interesse, die weiße Minderheit zu ermutigen, die Sprachen der schwarzen Mehrheit zu erlernen." (Kröner, wie Anm. 39, S. 279)

45
Ebd., S. 276–283.

46
Anton Harber, „Censorship", in: Joseph Harker (Hg.), *The Legacy of Apartheid*, London 1994, S. 150.

47
Unveröffentlichtes englischsprachiges Transkript eines Gesprächs zwischen Candice Breitz und Magdalena Kröner. Eine gekürzte Fassung dieses Interviews erschien in deutscher Übersetzung in: Kröner (wie Anm. 39).

Informationen darstellen, der den Lesern vorenthalten wurde. Das alsbald verhängte Verbot dieser Maßnahme kommentiert der Zeitungsredakteur Anton Harber wie folgt: „Die Behörden realisierten, das nichts die Öffentlichkeit mehr ängstigt als weiße Stellen in Zeitungen: Leser füllten die leeren Flächen in ihrer Vorstellung mit lebhaften Fantasien – Geschichten, die in der Regel noch weit schlimmer als die waren, die zuvor entfernt worden waren."[46] Wie Breitz selbst Jahre später vermerkt, ist „das Unausgesprochene oft einflussreicher und gefährlicher als das Ausgesprochene".[47] Das Unausgesprochene musste nicht nur unsichtbar gemacht, sondern effektiv aus dem Bewusstsein gelöscht werden. Die weißen Flächen zu verbieten, war ein Versuch, die Spuren der Zensur zu tilgen und somit umso besser das absichtliche Wegschauen in einer Kultur zu begünstigen, die sich bereits im Zustand weitgehender Verleugnung befand. Es war eine Kultur, in der, wie Breitz beobachtet: „[…] die täglichen Begegnungen mit ‚anderen' Südafrikanern aus einer Abfolge von Lücken, Auslassungen, Missverständnissen und fehlgeschlagener Kommunikation bestanden".[48]

In ihrer *Ghost Series* (1994–96) verwendet Breitz Tipp-Ex (beziehungsweise weiße Korrekturflüssigkeit) als Medium, wobei sie sich der Metaphorik des Materials sowie der Unerbittlichkeit des für das Thema Rassismus sensibilisierten Blicks, dem die Werke ausgesetzt sein würden, durchaus bewusst war.[49] Mit dieser Serie erinnert die Künstlerin an „die unsichtbare Macht und das Privileg, das damit einhergeht, weiß zu sein". Tatsächlich geht es in *Ghost Series* „eben gerade um Grausamkeiten, die durch Weiße(s) begangen werden können".[50] Nach Breitz' Ansicht hinterlässt „[…] der Löschvorgang immer eine Spur […], wie den Stern auf der Brustwarze oder den Korrekturlack auf dem Tippfehler. Die an der Stelle der Löschung hinterlassene Lücke oder Narbe erinnert stets daran, dass da etwas war, und in diesem Sinn halte ich die Zensur für einen Prozess, der genau in dem Augenblick, da er etwas zu negieren versucht, etwas hinzufügt."[51]

Die Worte der Künstlerin spiegeln hier die von mir früher angesprochene Argumentation bezüglich Proportionen und Verhältniszahlen wider, und die zum Ausdruck kommende Gleichsetzung von Addition und Negation folgt in etwa der von Jacques Derrida und anderen vorausgeahnten Logik des Zusatzes.

Auch in der Diskussion über Breitz' *Rainbow Series*, eine um die gleiche Zeit entstandene Serie von Fotomontagen, in denen die chiastische Symmetrie des menschlichen Körpers durcheinandergebracht und bis hin zur Monstrosität entstellt ist, spielte durch von „Weiß(en) angewandte" Gewalt eine zentrale Rolle. Die einzelnen Körperteile der in dieser Serie dargestellten Figuren entstammen ethnografischen Postkarten, wie sie en masse für die Tourismusindustrie produziert werden, sowie pornografischen Zeitschriften. Die daraus zusammengesetzten verstümmelten ‚Pfröpflinge' waren umstritten.[52]

In dieser Serie ist Gewalt ein Thema auf vielen Ebenen. „Die Rainbow People werden als gewaltsam zusammengenähte kunstvoll präparierte Leichen rekonstituiert, bruchstückhaft und von den Narben ihrer multiplen Identität übersät."[53] Hinzu kommt die Gewalt der Repräsentation an sich, wobei Breitz zu der Zeit jedoch die Ansicht äußert, „Frauen sollten sich aber dem Verletzungspotential von Repräsentationen stellen […]".[54]

48
Kröner (wie Anm. 47).

49
Wie Breitz schildert, „war die *Ghost Series* massiver Kritik von Leuten ausgesetzt, die der Auffassung waren, ich würde die *tatsächliche* Subjektivität der abgebildeten Frauen auslöschen. Ich nehme an, dass diese Kritiker – im Gegensatz zu mir – der Überzeugung waren, dass in den Darstellungen ursprünglich so etwas wie eine reale, ungefilterte Subjektivität vorhanden war" (Kröner, wie Anm. 47). Vgl. auch Enwezor in dieser Publikation, S. 27.

50
Neri (wie Anm. 11), S. 4.

51
Atkinson (wie Anm. 9, S. 17). Zu Breitz' Auseinandersetzung mit Negation, Negativraum und Unsichtbarkeit siehe Neri (wie Anm. 11), S. 5.

52
Okwui Enwezor kritisierte zum Beispiel Breitz' Werk wie folgt: „Diskurs wird zum Affekt, im Hypertext der Simulation kodifiziert […]. Trotz all ihrer Bemühungen, unwiderleglich zu beweisen, dass die Körper, die sie mit so viel Anteilnahme für ihre fiktiven Erzählungen benutzt, tatsächlich kohärent sind und Mandelas ‚Regenbogen-Nation' an den Pranger stellen, erscheint der schwarze Körper als eine scharfe Erwiderung, indem er […] verkündet: ‚Ihr kommt zu spät, viel zu spät. Es werden immer Welten – weiße Welten – zwischen Euch und uns stehen.'" Okwui Enwezor, „Reframing the Black Subject: Ideology and Fantasy in Contemporary South African Art", in: Marith Hope (Hg.), *Contemporary Art from South Africa*, Oslo 1997, S. 31. Zu unterschiedlichen Kommentaren bezüglich Enwezors genereller Position zur Repräsentation des „schwarzen Körpers" siehe *Grey Areas: Representation, Identity and Politics in Contemporary South African Art*, hg. von Brenda Atkinson und Candice Breitz, Johannesburg 1999.

53
Atkinson (wie Anm. 9), S. 6.

54
Ebd., S. 8.

In Erwiderung auf empörte Reaktionen sowohl auf die *Rainbow Series* als auch die *Ghost Series* betont Breitz, dass sie „nicht wirkliche Frauen, sondern *Bilder* von ihnen zerschneide!“[55] Und doch lässt sich das „Gewaltpotential der Repräsentation“ nicht immer eindeutig feststellen, dort nämlich, wo eine Unterscheidung zwischen dem ‚Realen‘ und der ‚Repräsentation‘ nicht zuverlässig getroffen werden kann. Eine eindringliche, vielleicht neue Perspektive bezüglich der fundamentalen Gewalt des Bildes eröffnet Jean-Luc Nancys Argumentation, dass „sich vielleicht jedes Bild an der Grenze zur Grausamkeit befindet [...]. Die Grausamkeit der Kunst unterscheidet sich von einem Schlag, [...] da Kunst das Reale berührt – das grund- und bodenlos ist –, während die Gewalt des Schlags auf diesen selbst und den Moment seines Geschehens beschränkt ist“.[56] Wie man auch immer dazu stehen mag: Der zuvor erwähnte Disput um die Repräsentation erwies sich als zerstörerisch und führte im zeitgenössischen Südafrika zu heftigen Kontroversen; insbesondere auf dem Gebiet der politischen Karikatur und der Fotografie wurde die Debatte mit aller Schärfe ausgetragen.[57] Und selbst auf oberflächlicher Ebene ist die Grenzscheide zwischen dem ‚Realen‘ und der ‚Repräsentation‘ ein Schauplatz, um den mitunter intensiv und mit hohem Einsatz gekämpft wird. Das beharrliche Fortbestehen der Ikonophilie, der Ikonophobie und des Ikonoklasmus auf der gesamten Welt bestätigt das Fortdauern des Glaubens an die Macht und Gewalt des Bildes.

Die inzwischen allseits bekannte Vorstellung von der südafrikanischen ‚Regenbogennation‘ repräsentierte den Versuch, eine völlig in Teile zerfallene Gesellschaft nach dem teuflischen Ausnahmezustand der späten 1980er Jahre und der Grausamkeit der Rassentrennung zu einen. Der Begriff war jedoch immer umstritten, sogar während der Anhörungen durch die Wahrheits- und Versöhnungskommission in den späteren 1990er Jahren, während der er sich seiner nachhaltigsten öffentlichen Darstellung erfreute. Seit seinem Aufkommen befand sich das nicht besonders hieb- und stichfeste Konzept in einer ständigen Krise, und mit den jüngsten fremdenfeindlichen Übergriffen, die in ganz Südafrika stattfanden und im Jahr 2008 ihr Höchstmaß erreichten, fand seine Glaubwürdigkeit ein Ende. Es geschah, laut Eric Worby, durch diese Übergriffe, dass „sich der Regenbogen in eine Zwiebel verwandelte“, und die „fröhliche, vielfarbige Metapher [...] bestenfalls flach und unvollständig, schlimmstenfalls hohl und unaufrichtig“ erschien.[58] Sobald sie sich von der historischen Realität zu weit entfernten, waren Vorstellungen, die mit dem Regenbogen-Konzept zu tun hatten, genau wie das, was Breitz später als den „Benetton-Effekt“ bezeichnete, eine „Hyper-Visualisierung von Differenz als Mittel, um für Gleichheit zu werben“.[59] Hierin besteht vielleicht eine Verbindung zwischen ihrem Frühwerk und späteren Arbeiten, obwohl offensichtliche Unterschiede vorhanden sind (zum Beispiel bezüglich der Konsumpolitik).

Zur Zeit der oben erwähnten Debatte wünschte sich Breitz, ihr Werk würde in einen weiteren Kontext gestellt werden und nicht nur im Hinblick auf Südafrika und das, was sie als oft verkürzte Darstellung der Modalitäten seiner Identitätspolitik erlebte, wahrgenommen. Und dennoch verbietet der Gedanke der Regenbogennation, zumindest vom Konzept her, verkürzte Darstellungsformen. In jedem Fall aber identifizierte Breitz in der Hitze der Debatte einige wesentliche Faktoren,

55
Ebd., S. 18. Breitz äußerte des Öfteren ähnliche Ansichten über die Macht – oder Machtlosigkeit – der Repräsentation im Zusammenhang mit realen Handlungen: „Glaubte ich, dass die Zensur von Gewaltdarstellungen Gewalt beenden könnte, ich wäre die erste, die ihre *Hustlers* und *Reservoir Dogs* verbrennt.“ (Ebd., S. 7). Weitere Ausführungen von Breitz zur Differenzierung zwischen Realität und Repräsentation lassen sich in einem Interview mit Louise Neri nachlesen, siehe Neri (wie Anm. 11), S. 4f.

56
Vgl. Jean-Luc Nancy, *The Ground of the Image*, New York 2005, S. 25. Ich habe mich mit der allgegenwärtigen Frage nach der Gewalt in der Kunst, Kultur und im allgemeinen Kontext verschiedentlich auseinandergesetzt. Siehe Colin Richards, „Aftermath: Value and Violence in Contemporary South African Art“, in: *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, hg. von Terry Smith, Okwui Enwezor und Nancy Condee, Durham 2008, S. 250–289; ferner auch: *On Violence: A Reader*, hg. von Bruce B. Lawrence und Aisha Karim, Durham 2007; *Violence and Belonging: The Quest for Identity in Post-Colonial Africa*, hg. von Vigdis Broch-Due, London 2005, S. 1–40; und Leonhard Praeg, *The Geometry of Violence*, Stellenbosch 2007.

57
Die Kontroverse um beleidigende und verletzende Inhalte in visuellen Darstellungen erhielt erst kürzlich durch den Prozess, in dem eine Karikaturenreihe des südafrikanischen politischen Karikaturisten Zapiro (Jonathan Shapiro) verhandelt wurde, neue Tagesaktualität. Die Karikaturen, in denen Justitia in der europäischen Tradition als weibliche Figur mit einer Waage dargestellt ist, zeigen Präsident Jacob Zuma bei der ‚Vergewaltigung‘ des Rechtssystems. Siehe „The Rape of Justice“, in: *Sunday Times*, 7. September 2008, und „Justice Prevails“, in: *Mail & Guardian*, 15. Januar 2009; ferner Andy Mason und John Curtis (Hg.), *Don't Joke!*, Auckland Park 2009, S. 6, 12; Jonathan Shapiro, „My Life as a Political Cartoonist“, in:

die ihr zunehmend allgemeiner gefasstes künstlerisches Anliegen betrafen, wie „[...] die Relation zwischen unserer eigentlichen Identität und dem von den Medien übermittelten Vorstellungsbild von uns selbst, die Art und Weise, wie wir uns in der Öffentlichkeit erleben, wie Repräsentationen unserer eigenen und anderer Kulturen Verrat an unseren Wünschen und Bedürfnissen begehen, wie diese Wünsche und Bedürfnisse – von einer Bandbreite verschiedener Medien, angefangen bei CNN und Musikvideos bis hin zu Ansichtskarten und Pornozeitschriften – gefiltert werden“.[60]

Aber das letzte Wort zu diesem abgehobenen, bereits entkräfteten Konsum-Utopismus, der zwischen diesen Zeilen zum Vorschein kommt, ist noch nicht gesprochen worden. Breitz' Mehrkanal-Videoinstallation *Karaoke* (2000) „imitiert“, wie die Künstlerin anmerkt, „selbst in der Reflexion der Opfer und Verluste, die bei einer zu einfachen ästhetischen Inszenierung einer vereinheitlichten öffentlichen Domäne unvermeidbar sind, einen ‚Wir sind die Welt‘-Universalismus beziehungsweise Benetton-Utopismus.“[61] Auch das Zitat ist eine Unterkategorie der Imitation, bei der eine Form von Beziehung erzeugt wird. Breitz dazu:

„Das Unvermeidlichste an einem global verstreuten Popsong ist doch seine Unfähigkeit, das Zitat zu vermeiden, seine Unfähigkeit, in etwas anderem zu sprechen als einer bereits bestehenden Sprache. Ist das nicht das Dilemma, das wir alle teilen?“[62]

In der Tat finden sich in diesem Essay Quellenangaben und Zitate zuhauf. Die Quellenangabe und das Zitat vermitteln in der Regel einen Eindruck von Autorität und Authentizität. In einer Welt, in der künstlerische Äußerungen oft von schmerzlich akuter Selbstaufmerksamkeit begleitet werden und Selbstreflexivität eine intensive und dauerhafte ethische und ästhetische Forderung der Kunst darstellt, signalisieren Verweise auf Quellen und Zitate ein Verlangen nach Gemeinschaft, Gedankenaustausch, Genealogie, Geschichte. Bei der Tatsache, dass derlei Verweise oftmals wiederum ‚zitiert‘ werden, handelt es sich um eine eher abgegriffene, in der Regel von einem Augenzwinkern begleitete Binsenweisheit der Postmoderne, wohl wissend um den Vertrauensverlust, was die Möglichkeiten einer kommunikativen Sprache in der Kunst, oder tatsächlich auch im Leben, anbetrifft. Das ultimative Ziel solcher Maßnahmen ist es, ein solches Versagen leichten Fußes und auf spielerische Art zu umgehen, um so auf den Ruinen der Sprache die menschliche Interaktion neu zu erfinden.

Zitate, Imitation, Anspielungen, Anleihen und Verweise auf Einflüsse, Quellen und Vorläufer – Breitz' Spektrum und Fokus sind streng und bunt gemischt zugleich: So verweist sie unter anderem auf Sol LeWitt, Robert Rauschenberg, Andy Warhol, Samuel Beckett, Jerry Seinfeld, John Lennon. Versucht sie mit ihrer spezifischen Methode des Zitierens, Kopierens und der Quellenangabe einer (zurzeit diskreditierten) Originalität und Authentizität mit perversen Mitteln Vorschub zu leisten? Betrachten wir dies als Zeichen: Robert Rauschenbergs *Factum I* und *Factum II* (beides Werke aus dem Jahr 1957) sind laut Jonathan Neil „wie biologische Zwillinge“,[63] während Richard Kalina die These vertritt, dass Warhols *Rorschach*-Gemälde „witzig-verquere Wiederholungen (vergleichbar mit Rauschenbergs *Factum I* und *Factum II)* der unwiederholbaren individuellen Geste“ sind.[64] Wie

Guardian Weekly, 1. Oktober 2009. Siehe auch Richards (wie Anm. 56) im Hinblick auf seine Erörterung verwandter aktueller kritischer Kontroversen.

58
Vgl. Eric Worby, Shireen Hassim und Twana Kupe (Hg.), *Go Home or Die Here: Violence, Xenophobia and the Reinvention of Difference in South Africa*, Johannesburg 2008, S. 7–14. Von Südafrikanern verübte fremdenfeindliche Übergriffe datieren bis in die frühen 1990er Jahren zurück, als Südafrika sich dem Kontinent und der Welt öffnete (siehe Francis Nyamnjoh [Hg.], *Insiders & Outsiders: Citizenship and Xenophobia in Contemporary South Africa*, Dakar/London 2006). Das ikonische Bild, das mit diesen Ereignissen assoziiert wird, ist „der brennende Mann“, der aus Mosambik stammende 22-jährige Ernesto Alfabeto Nhamuave. Das Bild dieses entsetzlich verbrannten und verletzten Körpers, vom Feuerlöschpulver weiß überzogen, wurde weltweit in den Medien und im Internet verbreitet. Wie so oft im Katastrophenfall hielt das Bild auch in die Kunstwelt Einzug, aus Sentimentalität und auch als Ausdruck des Mitgefühls. Es entstand ein Dokumentarfilm mit dem Titel „Burning Man: Ernesto Alfabeto Nhamuave“ unter der Regie von Catherine Muller, Joao Ribero, Desiree Markgraaff und Adze Ugah (Südafrika, 2008). Ein e-Aufruf bat Künstler um die Spende eines Kunstwerks, damit der Tod von Nhamuave (er wurde am 18. Mai 2008 publik gemacht) „nicht in Vergessenheit gerate“. Selbstverständlich bildet Südafrika keine Ausnahme, was Tragödien wie die zwangsweise Einwanderung und Fremdenfeindlichkeit betrifft, hierbei handelt es sich um ein globales Phänomen.

59
Altstatt (wie Anm. 9), S. 32.

60
Zitat aus einem unveröffentlichten englischsprachigen Transkript. Eine gekürzte Fassung dieses Interviews erschien in deutscher Übersetzung in: Altstatt (wie Anm. 9).

61
David Hunt, „Candice Breitz: Fighting Words“, in: *Flash Art*, Nr. 211, 2000, S. 86.

schnell, wie überraschend kann es geschehen, dass ein aus Bindegewebe geflochtenes Gespinst eine Art kulturelle Gewichtung oder Verdichtung erfährt, eine Art Zugkraft entwickelt, eine sporadische kritische Masse bildet – in einer in höchstem Maße kommerzialisierten, mediengesättigten Welt?

Weitere Bemerkungen am Rande

Zu Beginn dieses Essays befasste ich mich mit den bittersüßen, äußerst menschlichen Kämpfen, die in der Kunst wie auch generell im Leben ausgetragen werden, um die eigene Individualität und ein Gefühl für das Selbst zu entwickeln. Breitz bezeichnet ihr jüngstes Theaterstück *New York, New York* (2009) als „Tragikomödie“, eine Bezeichnung, die sich auf ihr gesamtes Œuvre übertragen ließe.

Der von den Grenzen und Horizonten der eigenen Subjektivität abgesteckte individuelle Raum – Schauplatz unserer tragikomischen Bemühungen, wir selbst zu sein, zu anderen zu werden oder uns in Beziehung zu anderen zu setzen – wird auf beinahe dämonische Art und Weise von den Medien, von den Dogmen und Skripts der Konsumgesellschaft mit Beschlag belegt, und zwar in solchem Ausmaß, dass das Versagen der Sprache angesichts dessen erdrückend ist. Überall an diesem Sound-geplagten, mit Schnappschüssen durchsetzten, überbürokratisierten Ort finden sich die Zeichen der Macht und ihrer Korrumpierung, und in dieser bedrückenden Enge macht Breitz sich auf die Suche nach den Zeichen, der Größe und Form von Subjektivität, und zwar nicht durch Vermeidung, Flucht oder gar Beurteilung, sondern durch kreative Auflehnung. Ihre kritische Auseinandersetzung steht in engem Zusammenhang mit ihrem Verlangen, zu partizipieren, ja sogar Beifall zu zollen.

Sie wählt Zwillinge, Fans, Stars und andere Typen aus, um ihnen bei ihrer Suche behilflich zu sein. Deren Präsenz bietet uns reichlich Diskussionsmaterial zu Aspekten wie Stellvertretertum, Bevollmächtigung, Doppelgängertum, Parallelität, Normung und Imitation sowie den mittelbaren Angstgefühlen, die mit Verlangen, Betrug, Täuschung, Selbsttäuschung und Scheitern einhergehen. Breitz’ Prozess alterniert zwischen todernstem Spiel und oberflächlicher Ernsthaftigkeit. Die künstlerische Persona, die sie verkörpert, ist weder zynisch noch romantisch, weder optimistisch noch pessimistisch, jedoch ist sie eine Persona, die irgendwo zwischen Christus und der Zitrone eine Möglichkeit erkennt. Mit Sicherheit ist sie eine Persona mit einem Hang zur Mathematik und zu Verhältniszahlen. Unter Einbeziehung all dessen gelingt es Breitz, die Öffnungen, die sich ihr in einer durchweg zweidimensionalen, hermetischen Welt auftun, zu identifizieren und zu nutzen – Zufluchten, an denen die individuelle Vorstellungskraft, die autarke Individualität sowie Beziehungen zwischen dem Selbst und dem Anderen tatsächlich blühen und gedeihen können.

Vielleicht ist das, was Breitz als „scripted life“ bezeichnet, nicht wirklich lebenswert oder ist überhaupt kein Leben.[65] Vielleicht ist ihre Kunst eine kontinuierliche Sünde gegen das Skript? Sei es religiöses Dogma, säkularer Fundamentalismus, genetische Veranlagung, Sozialisation, Psychologie, Soziologie, Kultur, die Familie … eine andauernde Sünde gegen eine Welt, die aus oberflächlichem Engagement und der Manipulation von Nachrichten besteht. In der polymorphen, polyglotten Dialektik, die Breitz’ „menschlichem Mischpult“ Form verleiht,[66] glaube ich die Stimme Andy Warhols zu vernehmen, wie er die Geschichte seines kurzen Ausflugs von A bis B und zurück rezitiert.[67]

62
Kröner (wie Anm. 39), S. 283.
63
Jonathan T. D. Neil, *„Factum I: Factum II“*, in: *Modern Painters*, Dezember 2005/Januar 2006, S. 76.
64
Richard Kalina, „Test Patterns: Warhol’s *Rorschach* Painting – Andy Warhol, Gagosian Galleries, New York“, in: *Art in America*, Bd. 85, Nr. 1, 1997, S. 88.
65
Breitz’ Ausdruck wird in dem Titel eines Essays über ihr Werk von Jessica Morgan verwendet: Jessica Morgan, „A Scripted Life“, in: *Candice Breitz: Multiple Exposure*, hg. von Octavio Zaya, Ausst.kat. MUSAC – Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, León/Barcelona 2007.
66
Neri (wie Anm. 11), S. 8.
67
Vgl. Andy Warhol, *Die Philosophie des Andy Warhol (von A bis B und zurück)*, Frankfurt a. M. 2006. (14 Kapitel über Liebe, Schönheit, Geld und andere Themen)

CANDICE BREITZ: RECITATION

Colin Richards

Christ and the Lemon

Two incidental objects behind the monozygotic twins Hanna and Laurie Kang in Candice Breitz’s *Factum Kang* (2009) catch the eye. Between them, these objects capture forces that animate this artist’s stringently sentimental video works; forces implicated in the bittersweet, very human struggles within individual subjects, between subjects, and between subjects and the scripts of socio-biological convention.[1]

The first object, at left, is a skew picture of a mass-produced Christ. The chosen man kneels, trapped in heavenly rays of light in Gethsemane. He is being groomed for the charnel house of Golgotha. Such popular religious imagery is of some critical moment, marking “the sites of familial and communal life, transmitted institutional knowledge” while visually articulating, “the public rituals conducted at church or in the home”. These popular ‘icons’ do not merely engage the private sentiments of those who venerate them, but are rather “the very means of making concrete, uniform, and universal the memories and feelings that define the individual”.[2]

Christ is a celebrity poster boy for the saved and the damned. Celebrity is the new spirituality, with all the trappings of religion in a secular age. Christ is as much a pop icon as Breitz’s video-based ‘portraits’ of John Lennon, Madonna, Michael Jackson, and Bob Marley (made between 2005 and 2006). These icons, with their congregations of fans performing to script, pitch us headlong into the diverse cults of celebrity that populate the world that Breitz (and we) inhabit.

The second object, at right, is a lemon. The lemon is a fruit of mixed messages. It can be a dud; worthless, feeble, failed, a loser. It gets better press in conventional Christian iconography, being a figure of love, longevity, fidelity, and purity. Shaped like a human eye, the lemon is also held by some to reflect the evil eye back to the beholder, propelling us into the pungent realms of paranoid personae and the shifty power of the gaze. It is perhaps not surprising that peeling a lemon can bring tears to our eyes. Maybe the lemon—in sour, bitter mode—alludes to the purgatory that twin Pauline Misericordia is “unable to fathom” in Breitz’s *Factum Misericordia* (2009).

Both the Christ and the lemon evoke cultural and religious scripts by which we might live and even die. The ur-scripts that Hanna and Laurie struggle through in *Factum Kang* are ‘religion’, ‘tradition’, ‘family’, and more poignantly, self-fulfillment through a soul mate beyond twinship. There is a distinctly dark register in *Factum Kang*. In one sombre moment, Hanna cites Jorge Luis Borges to allude to the struggle between siblings Cain and Abel: “forgive me, was it you that killed me or did I kill you?” Later, the sisters recall a shared dream; there is a killer in the house, they lack the shoes that they would need to be able to escape. Each twin appears barefoot in the dream of the other. Each twin is likewise barefoot in her video performance. We sense a psychic state of emergency where subjectivity itself is at risk and under threat.

Breitz ceaselessly mines and calibrates the elastic, unsettled spaces within selves, between selves and others, between selves and scriptures of one sort or another. The artist maps and remediates these spaces relentlessly, often through antagonistic duets: detachment and intimacy, love and hate, companionship and competition,

1
For an account of this intricate, multi-channel work, see *Candice Breitz: Same Same*, ex. cat. The Power Plant, Toronto, 2009, p. 19. Given my geographical distance from the work, my experience of this and other video installations is not in situ, direct. In important ways, this dislocation, according to which site-specificity and the integrity of the work is implicated, poses challenges that are built into Breitz’s overall artistic project. What is the status of versions and remediations of a particular work when the primary instance is in a motivated sense always already elusive? I sense that this experience of dislocation opens onto Breitz’s understanding of “being as performance”, where performance, “whether it occurs on a stage or in the context of everyday life, is always radically site-specific”. This Breitz quote is from Gregory Burke, “Candice Breitz Speaks to Gregory Burke”, in: *Switch*, Issue 1.2, Summer 2009, p. 12.
2
David Morgan, *Visual Piety: A History and Theory of Popular Religious Images*, Berkeley, 1998, p. 17.

consensus and conflict, trust and treachery, individuality and sociality, singularity and doubleness, uniqueness and multiplicity, originality and mimicry, authenticity and imitation, separation and synthesis... on and on. Breitz obsessively dwells on and queries the psychosocial and psychosomatic truisms that script our lives. What is she after? What mirage, what mirror of self?

Factum Tremblay (2009) stages this intricate dance of desire, deception and disappointment in an especially powerful way. In their dual self-portrait, twins 'Joce the Boss' (Jocelyn Tremblay) and 'Nat the Brat' (Natalyn Tremblay) speak of trickery and captivation, and of performing mistaken identities. They also cite our two most fundamental and antagonistic scripts – 'nurture' and 'nature'. It is no accident that these scripts have special salience in the field of twin studies, the very field in which the Tremblay sisters play out and perform their wily and seductive self-consciousness.

This is treacherous terrain. It is no accident that one of the most infamous scientific frauds of the last century occurred in twin studies, in relation to the nature/nurture dilemma. Sir Cyril Burt (1881–1971) concocted and conjured data to establish the primacy of 'nature' over 'nurture' once and for all.[3] Steven Gould writes that Burt's fake twin studies "buttressed the hereditarian claim by citing very high correlations between IQ scores of identical twins raised apart".[4] According to Gould, Burt located fifty-three pairs of twins for his study, more than double the total that had been sought out for any previous study, giving his work an authority that it would not otherwise have had, and consequently influencing Arthur Jensen's notorious article proposing "inherited and ineradicable differences in intelligence between whites and blacks in America".[5] The personal and public implications of such thinking reverberate throughout Breitz's *Factum* series and elsewhere in her work. The artist constantly restages the trial between openness and fixity in the behaviour and self-presentation of human beings. Deception and delusion are part of this trial, which tests the scope of individual authenticity, autonomy, and sovereignty in a contemporary hyper-commodified world.

A Sentence on Life and Death

Beside Christ and the lemon, another more literary figure might offer a perspective on Breitz's practice: Samuel Beckett. The artist in fact acknowledges Beckett in a recent twin-focused work, *New York, New York* (2009).[6] Beckett's co-dependent couples, agonised duets, split and doubled subjects, and diatribes and monologues in dismally failed language, are the stuff of literary legend. But there is a particular line often cited by Beckett that prompts meditation on Breitz's project. In a letter written to Harold Hobson in 1956, Beckett quotes a 'wonderful' sentence, misattributing this sentence to Augustine: "Do not despair: one of the thieves was saved. Do not presume: one of the thieves was damned."[7] For the author, "that sentence has a wonderful shape. It is the shape that matters".[8] This shape—this eccentric chiasmus—haunts Breitz's work.

In being interested "in the shape of ideas," notwithstanding his belief in the ideas, Beckett claims to "take no sides" (between salvation and damnation). Yet he does take sides in other ways. Beckett is less interested in formal equity than in aesthetic

3
See Stephen J. Gould, *The Mismeasure of Man*, Middlesex, 1981, pp. 234–320; and H. J. Eysenck and Leon Kamin, *Intelligence: The Battle for the Mind*, London, 1981, pp. 98–105.

4
Gould (note 3), p. 235.

5
For Gould, Burt's obsession with the innateness of intelligence suggested he was in the thrall of an idée fixe, a persistent delusion from which the sufferer cannot escape: "When he considered the innateness of intelligence, blinders descended and his rational thinking evaporated before the hereditarian dogma that won him fame and eventually sealed his intellectual doom." See Gould (note 3), p. 279; also see Arthur R. Jensen, "How Much Can We Boost IQ and Scholastic Achievement?", in: *Harvard Educational Review*, No. 33, 1969, pp. 1–123.

6
This commissioned work, again involving several pairs of twins, is introduced in the program notes as 'a tragicomedy in two acts' (a direct reference to Beckett's "Waiting for Godot"), and was originally performed over two evenings at the Abrons Arts Center at the Henry Street Settlement in New York, on November 12 and November 13, 2009. The video presentation of the work took place for the first time at the Kunsthaus Bregenz as part of the exhibition "Candice Breitz: The Scripted Life" (6.2.–11.4.2010).

7
Beckett's attribution of the sentence to Saint Augustine may be an error; see Bert O. States, *The Shape of Paradox: An Essay on "Waiting for Godot"*, Berkeley, 1978, pp. 2–4.

8
See Michael Worton, "'Waiting for Godot' and 'Endgame: Theatre as Text'", in: John Pilling (ed.), *The Cambridge Companion to Beckett*, Cambridge, 1994, p. 75.

exhaustion.[9] The shape, the form, the 'beauty' of the sentence (its finely balanced structure of exact give and take) not only cannot stall the excruciating affective intensity invoked by the sentence, but enhance this intensity. This emotional charge intensifies—traumatically—in another line from his own 'Text for Nothing' number XIII: "so many lies, so many times the same lie lyingly denied [...] the screaming silence of no's knife in yes's wound."[10]

To the point here, is that for the thieves the chances are fifty-fifty, and this kind of measured ratio of contending forces plays out in Breitz's work.[11] The impulse to reckon ratios is, for example, characterised, even caricatured, by Pauline Misericordia, when she describes the balance of power between herself and her sister Mary as 51% to 49% in *Factum Misericordia*. The difference is diminutive, but decisive. Indeed, the *Factum* series as a whole initiates and plays out an at times thrilling torment of comparison, contrast and competition, between virtually equal conditions. A disquisition of sameness and difference is a virtual meta-narrative here.[12]

Elsewhere, Breitz iterates different forms of this impulse. It is present in the phrase "pushmi-pullyu", which she uses to describe the structural logic of *Becoming* (2003).[13] It echoes throughout her editing of *Factum*, where she seeks to accentuate the "push and pull relationship between the siblings"[14] or in the "tug of war" that she evokes to describe the process of editing *Him + Her* (1968–2008).[15] In a similar vein, speaking of *Becoming*, Breitz describes the vacillation between self and other that is at the heart of this work as a "chicken-and-egg question",[16] or a "heads-or-tails tension".[17] Perhaps the most fulsome form of this impulse and its collateral implications lodges in Breitz's attitude to the mass media:

"The tension between *eros* and *thanatos* perfectly describes the love-hate relationship that I have with the mainstream media. The entertainment industry can be an oppressive force that invades, empties out and flattens us. We are vulnerable to this culture because it knows what we lack, or in many cases tells us what we lack, and then maintains its appeal by promising to address this lack."[18]

While dualisms, oppositions, and puzzles of ambiguity can settle into closed, self-referential systems, they are too radically provisional in Breitz's work to do so. One way in which they are undone is via her tendency to repeat, multiply, proliferate and even explode dualisms, so as to evaporate any centre of gravity, and insinuate thoroughgoing doubt into the whole scenario. Indeed, deep doubt is a state of mind that *Him + Her* (1968–2008) produces and reflects; and as the artist observes, a condition that "must be repressed in a society of sound minds".[19]

The tendency to split within and spill beyond boundaries of self, location and situation, places the sovereignty of the subject in question. There are different ways of seeing and saying this. Breitz, for example, insists in an early interview that, "Otherness is always a threat to the self-integrity of the imagined community, just as it is a threat to the self-integrity of the individual".[20] More recently she suggests, "What makes self-narration so difficult is that the voice of the narrating self has a tendency to splinter into several voices".[21] And then, in relation to "stories about the performativity of being", Breitz wonders, what "could be more performative than having to constantly juggle and choreograph the competing internal voices that constitute one's individuality?"[22]

9
Beckett's overall artistic disposition is not one addicted to balance of form, but failure. Perhaps still the most cogent expression of this is the young Beckett of "Three Dialogues with Georges Duthuit". Speaking of artist Bram van Velde, Beckett describes him as; "the first to admit that to be an artist is to fail, as no other dare fail." For Beckett, to shrink from this "fidelity to failure" is "art and craft, good housekeeping, living". See Samuel Beckett, "Proust and 'Three Dialogues with Georges Duthuit'", London, 1970, p. 125. There are broad resonances of this in Breitz's work. The artist refers, for example, to the violent failure of language in speaking of her *Babel Series* (1999); "for me, the most provocative tale dealing with the origin of multiple languages is the biblical story of the Tower of Babel, in which God punishes man for his vanity and grandiosity precisely by violently denying him the ability to understand the language of others. When I made the *Babel Series* installation in 1999, this violent failure of language to function as the glue coalescing different cultures (which is still the case now as much as it was then), became a compelling point of reference for me. See Rosanne Altstatt, "Killing Me Softly... Ein Gespräch mit Candice Breitz", in: *Kunst-Bulletin*, No. 6, 2001, p. 35. Breitz openly acknowledges Judith Butler's suggestion that "agency lies in the moment of failure rather than in any determinable act, the moment in which that which claimed transparency seems to become opaque". See Brenda Atkinson, "Rethinking Pornography: Imaging Desire. Candice Breitz interviewed by Brenda Atkinson", in: *Camera Austria*, No. 56, 1996, p. 19.

10
Samuel Beckett, "Texts for Nothing XIII", in: Samuel Beckett, *Stories and Texts for Nothing*, New York, 1967, p. 139.

11
Breitz too takes sides of a different kind. She speaks, for example, of the contrast between her use of found footage in one half of her video installations as distinct from the "free rein" of amateur per-

The fragility of the sovereign, autonomous, and irreproducible subject threads throughout Breitz's work. Looking from inside out, she meditates on the various scripts that society and collective consensus seek to impose on us. Such reflections become explicit in *Him + Her* (though they apply to many of her works), in that the two-part installation turns on "the tension between the way in which we try to write ourselves, versus the way we are written by others".[23]

Symmetry, splitting, spilling, and supplementing are all nicely captured in the artist's suggestion that the multi-screen structures of *Him* and *Her* function "both as Rorschach and kaleidoscope".[24] These are compelling figures. They return us to matters of structure, personality, and psychological projection, which are present already in Breitz's early *Rorschach Series* (1997).[25] The ostensible 'subject' of Breitz's *Rorschach Series* is porno-kitsch, set against the backdrop of the socio-sexual censorship that scripted expression in South Africa at the time.[26] This work, typically for Breitz, evokes various artistic precedents, notably Andy Warhol's *Rorschach* paintings (1984) and the aleatoric graphic stains of surrealist automatism.[27] Breitz also invokes, inverts, and perhaps perverts the then dominant modernist white cube, the modernist grid, and the constructivist-readymade aesthetic and industrial 'retro-fetishism' of Dan Flavin. One of the most compelling features of these citations, or recitations, is repetition. Repetition not only breaks us out of the dualism that dominates this discussion, but opens new perspectives on Breitz's creative enterprise.

Once Again, with Feeling

Repetition involves material, process, structure, and symbolism. One of Breitz's preferred modes of construction is the split or double form, singular and in series. This sensibility dates back to her earliest works in the mid-1990s, and speaks to a consciousness that has deep roots in the minimalist tendencies of modernism.[28]

Repetition is everywhere in art and life; in progress and in procrastination, in death-driven compulsions, in rituals of normativity, social cementation and control, in the thinning of sense and sensation, in the thickening incantatory intensification of the now, in the routines of pleasure, boredom and ennui… Repetition requires memory to transcend memory, seeking the amnesia of pure presence and singularity. Strictly speaking, repetition is as impossible as it is unavoidable. Of course repetition also habitually stages the play of difference and similarity, sociality and solipsism, which animates so much of Breitz's work.[29]

In a very early interview, Breitz mentions, for example, Judith Butler's argument "that the repetition of normative identities can disrupt and destabilise categories that would like to maintain a transparent normativity".[30] Asked by Louise Neri why she is so obsessed by repetition, Breitz responds with a tinge of irony: "It's almost impossible to escape the force of habit."[31] Almost a decade earlier, the artist expressed her interest in this way:

"Repetition can function to denaturalise its source by making us aware that what is being repeated is itself historically contingent and constituted through repetition, rather than existing in a state of sovereign plenitude."[32]

Repetition is endemic to the swamp of primal language, toying as it does with the relation between sense and nonsense. We hear, for example, the stutter and stammer

formers that is characteristic of the other half of her installations. This feature "points to a central dichotomy […] between the 'somebodies' (stars whose visibility is their claim to power) and the 'nobodies' (fans and consumers of global pop culture, whose identifications and obsessions largely remain invisible)," in the two respective bodies of work. The artist's own allegiance, she says, "lies with the nobodies, amongst whom I count myself as a user of the culture". See Louise Neri, "Candice Breitz and Louise Neri: Eternal Returns", in: *Candice Breitz*, ex. cat. White Cube London, London, 2005, p. 19.

12
The kind of double structure that I am trying to make visible here also figures in the affect-neutral 'ambiguous figures' or 'metastable' signs we might know from pop psychology; the rabbit/duck, the wife/mother-in-law, or the facing profiles candlestick image. See Claude Gandelman, "The Metastability of Signs / Metastability as a Design", in: *Semiotica*, Vol. 28, 1979, Nos. 1–2, pp. 83–105. Many of these motifs have infiltrated contemporary art, perhaps most notably in the work of Jasper Johns. Johns, for example, inventories a number of these in his *Untitled* (1984). See Nan Rosenthal and Ruth E. Fine, *The Drawings of Jasper Johns*, National Gallery of Art, Washington 1990, p. 296; and Dario Gamboni, *Potential Images: Ambiguity and Indeterminacy in Art*, London, 2002, pp. 228–230.

13
See Neri (note 11), p. 9.

14
Burke, *Candice Breitz: Same Same* (note 1), p. 19.

15
See Burke, "Candice Breitz Speaks to Gregory Burke" (note 1), p. 14.

16
Burke, "Candice Breitz Speaks to Gregory Burke" (note 1), p. 12.

17
Neri (note 11), p. 9.

18
Subject (content) and structure interpenetrate here. Notwithstanding her otherwise quite jaundiced view, Breitz insists on remaining open to the possibilities of drag-

of 'da-da-da', 'ma-ma-ma' or 'no-no-no' in Breitz's *Babel Series* (1999), then later the 'blah blah' and 'mumbo jumbo' in her *Him + Her*.[33]

An interest in repetition also informs Breitz's choice of medium. She is, for example, intrigued by the "mechanical and repetitive potential of video", the video loop as it "relates to certain psychological impulses", for,

"The drama of being is a drama of repetition. To maintain a notion of who we are requires a certain consistency, the constant repeating and confirming of certain beliefs, values and behaviours. We learn who we are by watching others. We learn to speak in the same way, through mimicry and repetition. We get to know ourselves through our recurring desires. The video loop is a great way to explore this whole drama."[34]

Mimicry is part of this drama of repetition, with its implied evacuation and repossession of a subjective voice. In her installation *Becoming* (2003), the artist apes seven recognisable stars (Neve Campbell, Cameron Diaz, Meg Ryan, Julia Roberts, Jennifer Lopez, Reese Witherspoon and Drew Barrymore). This exacting exercise demands that she void herself "of all the gestures, expressions, and idiosyncrasies which (in my own mind) make me myself".[35] Of *Becoming*, Louise Neri suggests that Breitz reverses the relation to the 'real' Hollywood characters that she mimics, that *they* in fact become "copies" of the artist.[36] A web of simulation and dissimulation ensues, eventually finding a compressed, powerful, and teasing form in Natalyn and Jocelyn's *Factum Tremblay*, as they perform 'who is who'.

There is more than a whiff of ventriloquism in all this. Ventriloquism involves both a doubled and a dummy self, but without the bad faith of covert deception. David Goldblatt goes so far as to suggest that, "ventriloquism is illusion without deception" and offers a way of configuring and playing out the 'self' in art in general.[37] There is also a suggestion of self-transcendence in ventriloquism, present in Goldblatt's citation of *exstasis*, "designating a being beside itself". Clearly Breitz nags at the possibility of a contained self to be beside. What plays out in her work is an at times tortured multiplication of 'separate but equal' senses of self, increasingly rootless and reproducible.[38] This play taunts us with the intense fragility of the 'true' selves that we persistently and mistakenly take for granted.

Ventriloquism makes a number of appearances in Breitz's words and works. *Alien (Ten Songs from Beyond)* (2002), is an installation made immediately after the artist first arrived in Germany, intent on making a new home in the country. The work mimics low-tech digital ventriloquism to explore the state of being homeless, or at home, in a language. Here the voices of ten native German speakers stream from the bodies of ten immigrants to Germany, who are thus literally possessed by the language of their new, alien home. The installation again touches on the troubled relationship between interior agency and those forces—foreign and ill fitting—imposed externally. The personal and political implications of this are clear. As Breitz says:

"The corporeal relationship that one has to a foreign language reminds me of the relationship that a ventriloquist's dummy has to speech, in the sense that the dummy is the vehicle for language that it never really possesses or intends in any real sense. This battle with language, the battle to possess language as opposed to be-

ging something worthwhile from flat subjects in a flat world. A little further on in this same interview, she asserts that there are "significant ways in which we can use this culture, ways in which it can be moulded to suit our purposes." (Neri, note 11, p. 6)

19
Gerald Matt, "Sound Minds: Gerald Matt in Conversation with Candice Breitz", in: Angela Rosenberg (ed.), *Candice Breitz / Inner + Outer Space*, ex. cat. Temporäre Kunsthalle Berlin, Berlin, 2008, p. 58.

20
Atkinson (note 9), p. 17.

21
Burke, "Candice Breitz Speaks to Gregory Burke" (note 1), p. 14.

22
Burke, "Candice Breitz Speaks to Gregory Burke" (note 1), p. 14.

23
Burke, "Candice Breitz Speaks to Gregory Burke" (note 1), p. 14.

24
Matt (note 19), p. 60.

25
This installation was first shown in the context of the exhibition "Graft" (2nd Johannesburg Biennial, 1997), which I curated, and is thus one of few Breitz works that I have seen in its originary condition. Breitz constructed a pure, modernist white cube within a large, high exhibition room in the colonial-style South African National Gallery in Cape Town. Her photographic *Rorschach* grid was exhibited inside this cube, lit by a Flavinesque arrangement of neon lights. The installation has had a number of different incarnations since. See Colin Richards, "Curating Contradiction: *Graft* in the 2nd Johannesburg Biennial", in: Hans Belting and Andrea Buddensieg (eds.), *The Global Art World: Audiences, Markets, and Museums*, Ostfildern/Karlsruhe, 2009, p. 343.

26
Pornography became licit in the 'new' South Africa, and was part of a trenchant critique of Afrikaner identity during the 1990s. See Annie E. Coombes, *History after Apartheid: Visual Culture and Public Memory in a Democratic South Africa*, Durham, 2003, pp. 48–50.

ing possessed by language, is in some sense what is at stake in *Alien*. In the political realm there are many 'voice' metaphors of course: the 'right to have a voice', the 'fight for a voice'."[39]

Breitz also refers to the readymade characters in *Mother + Father* (2005) as "unwilling marionettes" and describes her directorial role here as "playing puppet master" with these characters.[40] The artist insists that this "struggle to control the production of meaning is a constant in my work. Meaning always resides somewhere between the sample and the sampler during the editing process, then later it is broadened by the viewer".[41]

Here we find ourselves in a social and psychological echo chamber, where beginnings and ends merge, where we float in circuits of equivalence and indifferent differentiation—difference that makes no difference. Difference that does make a difference (however small) becomes a major self-defining achievement. Making difference amount to something is what Breitz seems to seek when she arrests, interrupts and reconstructs these rootless, drifting circuits.

Clips and Cuts

Editing is about creative control, and the artist characterises the editing process as a struggle, a "tug of war". Editorial acts—of images, of language—offer rich resources in Breitz's video works. Editing can lend an erratic, irregular and sometimes violent pulse to a linguistic sequence, effectively decomposing it. It can also encourage the composure we might find in the rhythmic cadences of language. Violence, language and the electronic mediation of 'the real' bring us to a specific history.

Breitz was around four years old, becoming herself, when South Africa inaugurated national television. This was 1976. The medium arrived in full state-of-the-art Technicolor, making black-and-white television redundant. The Apartheid State had in fact resisted television for many years, retarding the development of electronic media culture in the country. It was reported that South African Prime Minister Hendrik Verwoerd associated television with other "modern things", like atom bombs and poison gas. The state had to guard against the physical and spiritual dangers of the new medium. The 'spiritual' Dutch Reformed Church saw the 'black box' as the "devil's own […] disseminating communism and immorality".[42]

The black box was continuously whitewashed in recognition of the dangerous power of the subtexts, pretexts, voices, and images that it might broadcast. Many of us, including Breitz—notwithstanding her scepticism regarding "socio-biographical" readings[43]—had formative experiences in the face of this new, if belated media reality.

The advent of television was not the only watershed event of that year in South Africa. There was also the Soweto Uprising, the turning point of the struggle for liberation from Apartheid. At the heart of the uprising was language, as Breitz notes in a later interview.[44] The 'language problem'—in which television was deeply implicated—saw South Africans living a more and more divided reality. A willing suspension of disbelief became the primary mode of being for the privileged minority. Most white people lived in a soft cocoon of lies, secured by linguistic separation and backed by the law, military force and a profoundly censored media,

27
It is worth exploring Breitz's work in the advent of the controversial Rorschach 'projective' personality test that was developed in the first two decades of the 20th century. See Tara Rose, Nancy Kaser-Boyd, and Michael P. Maloney (eds.), *Essentials of Rorschach Assessment*, New York, 2001. According to Dario Gamboni, for example, Jean Starobinski saw Hermann Rorschach as "practicing an art, investigating a phenomenon situated at the uncertain boundaries where the actual shape of the self and the shape the world presents to it are difficult to distinguish." This resonates with Breitz's larger creative project. See Gamboni (note 12), p. 190.

28
Key articulations here would include Barbara Rose's "ABC Art" (1965), Mel Bochner's "Serial Art, Systems, Solipsism" (1967) and Lawrence Alloway's "Systemic Painting" (1966). All in: Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art: A Critical Anthology*, New York, 1968.

29
Bruce Kawin's now-dated study of repetition remains remarkable. For Kawin, repetition "is fundamental to human experience. It can lock us into the compulsive insatiability of neurosis or free us into the spontaneity of the present tense; it can strengthen an impression, create a rhythm, flash us back, or start us over; it can take us out of time completely." (Bruce F. Kawin, *Telling It Again and Again: Repetition in Literature and Film*, Boulder, 1989, p. 5) Beckett too was deeply interested in repetition. Writing of this interest, Steven Connor aptly observes that "repetition is different from simple copying or imitation, for repetition aims to cut out every vestige of difference between itself and its original." See Steven Connor, *Samuel Beckett: Repetition, Theory and Text*, Oxford, 1988, p. 4.

30
Atkinson (note 9), p. 19.

31
Neri (note 11), p. 22.

32
Atkinson (note 9), p. 19.

including the new, 'democratic' electronic medium of television. In one interview, Breitz refers to the baleful eccentricities of local censors censoring censorship itself during the states of emergency of the later 1980s.[45] Progressive newspapers began publishing white spaces in news reports that censors had cut. This tactic made visible just how much information was being withheld from readers. Newspaper editor Anton Harber describes the government's subsequent banning of this practice: "The authorities realized that nothing frightened the public more than white spaces in newspapers: vivid imaginations filled the spaces with reports far worse than those that had been removed."[46] As Breitz herself noted years later, "the unsaid is often more powerful and dangerous than the said".[47] The unsaid had to be erased from visibility and indeed from consciousness. The banning of white spaces was an attempt to erase traces of the activity of censorship itself, the better to support the willing suspension of disbelief of a dominant culture already in deep denial. It was a culture in which, as Breitz observes, "one's daily encounter of 'other' South Africans was characterised by a series of blanks, omissions, moments of non-understanding and failed communication".[48]

In her *Ghost Series* (1994–96), Breitz used white Tippex (or deletion fluid) as her medium, acknowledging the metaphoricity of the material and the violence of the racialised gaze that it implied.[49] With this series, the artist acknowledges "the invisible power and privilege that come with being white". Indeed, the *Ghost Series* "was precisely about the violence that can be performed by whiteness".[50] For Breitz then:

"[…] the act of erasure always leaves a trace, like the star over the nipple, or the whiteout over a typo. The gap or scar left where the erasure was performed always reminds us that something was there, and I think it is in this sense that censorship tends to be a process of addition in the very moment that it tries to exercise negation."[51]

The artist's words here repeat the rhetoric of reckoning and ratio that I discussed earlier, and her equation of addition and negation follows something of the logic of the *supplement* adumbrated by Jacques Derrida and others.

The violence "performed by whiteness" became central to the reception of Breitz's roughly concurrent *Rainbow Series*, a set of photomontages in which the chiastic symmetry of the human body is disturbed and disfigured to the point of monstrosity. The constituent parts of each body represented in this series, were derived from mass-produced 'ethnographic' postcards typically produced for the tourist trade, and from pornographic magazines. The resultant mutilated 'grafts' were controversial.[52] Violence figures on many levels in this photographic series. For Breitz, "The Rainbow People are reconstituted as violently sutured exquisite corpses, fragmented and scarred by their multiple identities".[53] Then there is the violence of representation as such, with Breitz arguing at the time for the necessity that women "confront the capacity of representation to violate […]".[54]

In response to angry reactions to both the *Rainbow Series* and *Ghost Series* at the time, Breitz insisted she was "cutting up *images* of women, not actual women"![55]

And yet, the "capacity of representation to violate" sometimes rests on swampy ground, where a stable distinction between 'the real' and 'representation' is intract-

33
Given my location and Breitz's birthplace (South Africa), it is telling that 'mumbo jumbo' has its roots in Africa, allegedly denoting an idol described as 'grotesque', designated to refer to an "object of unintelligent veneration" (*The Oxford Dictionary of English Etymology*, ed. by C. T. Onions, G. W. S. Friedrichsen and R. W. Burchfield, Oxford, 1985, p. 596).

34
Neri (note 11), pp. 5–6.

35
Burke, "Candice Breitz Speaks to Gregory Burke" (note 1), p. 12.

36
See Neri (note 11), p. 9.

37
In this sense, Goldblatt returns us to a primary structure that recurs in Breitz's process, that of the split and the double. Speaking of "illusion without deception", Goldblatt argues that the "act of the ventriloquist parallels one of the more time-honoured philosophical oppositions, appearance and reality, the general distinction of a double-leveled world-view" (David Goldblatt, *Art and Ventriloquism*, London, 2006, p. xi).

38
I use the phrase "separate but equal" advisedly, as it was one of the foundational conceits of Grand Apartheid, and the thinking that it embraces still lives on in racist discourse across the globe.

39
Magdalena Kröner, „Candice Breitz: Schreien, Stottern, Singen: Das Playback des Ich. Ein Gespräch mit Magdalena Kröner", in: *Kunstforum*, No. 168, 2004, p. 281.

40
See Neri (note 11), p. 19.

41
Neri (note 11), p. 19.

42
The phrase was Albert Hertzog's, then Minister of Post and Telegraphs. See "Television in South Africa", http://en.wikipedia.org/wiki/Television_in_South Africa#History. Accessed 31/10/2009.

43
Altstatt (note 9), p. 31.

44
Breitz recalls: "One of many disturbing aspects of the Apartheid years in South Africa was the fact

ably elusive. One striking and perhaps novel excursion into the foundational violence of the image is offered by Jean-Luc Nancy, who argues that, "perhaps every image borders on cruelty. […] The violence of art differs from that of blows […] because art touches the real—which is groundless and bottomless – while the blow is in itself and in the moment of its own ground."[56] Whatever the case, the aforementioned debate was corrosive and heavily contested. The battle around representation has been intense in contemporary South Africa, especially in the domains of political cartooning and photography.[57] Even superficially, the edge between 'the real' and 'the represented' is clearly itself an object or site of sometimes intense, high-stakes struggle. The persistence of iconophilia, iconophobia, and iconoclasm across the globe attests to the ongoing drama of the power and violence of images.

The now well-documented South African notion of the 'Rainbow Nation' was one attempt to bind a fractured society after the vicious states of emergency of the late 1980s and the violence of separate development. Rainbowism was always contested, even during the Truth and Reconciliation Commission hearings in the later 1990s, when it arguably enjoyed its most sustained exposure. This not very robust notion has been in constant crisis since it emerged. It arguably reached a terminal point with the recent xenophobic attacks that have taken place across South Africa, peaking in 2008. It was with these attacks, according to Eric Worby, that the "rainbow became an onion", and this "cheery, multicoloured metaphor" became "at best shallow and incomplete, at worse hollow and insincere".[58] When floated too remotely from the reality of history, 'rainbowism' can be seen to share something of what Breitz later termed the 'Benetton Effect', a "hyper-visualisation of difference" deployed "to promote sameness".[59] This might connect her early work to her later practice, although there are clearly differences (for example, regarding the politics of the commodity).

Breitz has remarked on her desire to reframe the reception of her work in wider terms at the time of the above debate, beyond South Africa and what she experienced as the often-essentialising terms of its identity politics. And yet rainbowism, at least nominally, might seem to counter essentialising imperatives. At any rate, in the heat of the debate, Breitz usefully identified some primary elements of her broadening creative project, reflecting on:

"[…] the relation between who we are and how we imagine ourselves in the media, the ways in which we experience ourselves as public beings, the ways in which representations of our own and other cultures betray our desires and needs, the ways in which those desires and needs are mediated through filters ranging from CNN and music videos to tourist postcards and pornographic magazines."[60]

But there is more to be said about the enchanted, enervated commodity Utopianism unpacked by these words. Breitz's multi-channel installation *Karaoke* (2000), the artist suggests, "mimics 'We are the World' universalism or Benetton utopianism even as it reflects on the sacrifices and losses that are inevitable in a too easy aesthetic staging of a unified public sphere".[61] Quoting too is a species of mimicry, instituting a form of relation. Breitz makes a point (about the pop song), which has wider resonance for her practice and its reception:

that one's movement in public space and relation to public experience were determined not only spatially but also linguistically […]. Though all South Africans were expected to speak Afrikaans (leading to the violent school riots in 1976), the government had absolutely no interest in encouraging the white minority to learn the languages of the black majority…" (Kröner, note 39, p. 279).

45
See Kröner (note 39), pp. 276–283.

46
Anton Harber, "Censorship", in: Harker, Joseph (ed.), "The Legacy of Apartheid", *Guardian Newspapers*, London, 1994, p. 150.

47
Unpublished English transcript from a discussion between Candice Breitz and Magdalena Kröner. An abridged version of this interview was published in German translation as: Magdalena Kröner, "Candice Breitz: Schreien, Stottern, Singen: Das Playback des Ich. Ein Gespräch mit Magdalena Kröner", in: *Kunstforum*, No. 168, 2004, p. 281.

48
Kröner (note 47).

49
As Breitz recounts: "The *Ghost Series* earned me a lot of harsh criticism from those who took me to be erasing the *actual* subjectivity of the women pictured. I suppose that those who read the work in this way believed, as I could not, that there was some kind of real and unmediated subjectivity pictured here in the first place." (Kröner, note 47). See as well Enwezor in this publication, p. 36.

50
Neri (note 11), p. 4.

51
Atkinson (note 9), p. 17. For Breitz's insights on negation, negative space, and invisibility, see Neri (note 11), p. 5.

52
Okwui Enwezor, for example, criticized Breitz's work, arguing that in it "discourse becomes an affect, codified in the hypertext of simulation […]. Despite her effort to prove irrefutably that the bodies she so solicitously uses for her fictive narrative do indeed cohere, and do indeed accuse and reproach Mandela's 'Rainbow Nation', the

"The most unavoidable feature of the globally-dispersed pop song is its inability to avoid the quote, its inability to talk in anything other than language that already exists. Isn't this somehow a dilemma that we all share?"[62]

Indeed. I cite and quote (or misquote) extravagantly in this essay. The citation and the quote carry ambitions of authority and authenticity. In a world in which self-consciousness in artistic practice is often painfully acute, where 'reflexivity' is an intense and insistent ethical and aesthetic demand, the citation and the quote signal a desire for community, communion, genealogy, history. It was one of the more trite truisms of postmodernism that such mimicry was itself often 'quoted' in a winking and knowing failure of confidence in the possibilities of communicative language in art, or indeed life. The ultimate ambition of such moves is to lightly and playfully sidestep this failure, so as to reconstitute human communion on the ruins of language.

Quotation, mimicry, allusion, citation, and reference to myriad influences, sources and precedents; Breitz's range and focus is both rigorous and promiscuous, including the likes of Sol LeWitt, Robert Rauschenberg, Andy Warhol, Samuel Beckett, Jerry Seinfeld, John Lennon… . Does this disposition, this practice of citing, quoting, and copying, seek to bed down an (currently discredited) originality and authenticity by perverse means? Take this as a sign: Robert Rauschenberg's *Factum I* and *Factum II* (both 1957), according to Jonathan Neil, "are like biological twins"[63] while Richard Kalina suggests that Warhol's *Rorschach* works are "wittily wrong-headed reiterations (in the manner of Rauschenberg's *Factum I* and *Factum II*), of the unrepeatable personal gesture".[64] How quickly, how surprisingly, do webs of connective tissue find some kind of cultural gravity or density, some kind of traction, a momentary critical mass in a massively commoditised, media-saturated world?

Words in Edgeways

At the beginning of this text, I wrote of the bittersweet, very human struggles around subjectivity and developing a sense of self in art, as in life. Breitz describes her recent play, *New York, New York* (2009), presented for the first time during Performa 2009, as a 'tragicomedy'. This description strikes a chord for her whole enterprise. The spaces between the edges and horizons of our tragicomic struggles to be ourselves, others, to relate, are almost demonically possessed by media, commodity, and scriptural dogma, such that linguistic failure is suffocating. It speaks everywhere of power and its corruptions, this sound-bitten, snapshot-riddled, hyper-administered space. Breitz seeks the signs, size, and shape of subjectivity within this suffocating space not by avoidance, or escape, or judgment, but by creative insurgency. Her commitment to criticality is of a piece with her desire to participate, even celebrate.

She chooses twins, fans, stars and the like to effect her searching. These people support a rich rhetoric of surrogacy, proxies, doubles, parallels, channeling, and mimicry, as well as the collateral anxieties of desire, deception, delusion, fakery, and failure. Breitz's mode is sometimes deadly playful, sometimes superficially serious. The artistic persona that she performs is neither cynic nor romantic, neither optimist nor pessimist. It is, however, a persona that might find a chance between

black body speaking through Fanon's amanuensis, arrives with a jarring retort to say: 'You come too late, much too late. There will always be a world – a white world – between you and us.'" Okwui Enwezor, "Reframing the Black Subject: Ideology and Fantasy in Contemporary South African Art", in: Marith Hope (ed.), *Contemporary Art from South Africa*, Oslo 1997, p. 31. For various responses to Enwezor's general position on representing the 'black body', see Brenda Atkinson and Candice Breitz (eds.), *Grey Areas: Representation, Identity and Politics in Contemporary South African Art*, Johannesburg, 1999.

53
Atkinson (note 9), p. 6.

54
Atkinson (note 9), p. 8.

55
Atkinson (note 9), p. 17. Breitz tended to maintain a similar view of what actually happens in the world and the power, or powerlessness, of representation: "If I believed that censoring the representation of violence could stop violence, I'd be the first to burn my *Hustlers* and *Reservoir Dogs*". See Atkinson (note 9), p. 7. Breitz has commented further on the distinctions between reality and representation in an interview with Louise Neri, see Neri (note 11), pp. 4–5.

56
Jean-Luc Nancy, *The Ground of the Image*, New York, 2005, p. 25. I have on previous occasions tried to grapple with the omnipresent question of violence in art culture and more broadly. See Colin Richards, "Aftermath: Value and Violence in Contemporary South African Art", in: Terry Smith, Okwui Enwezor and Nancy Condee (eds.), *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, Durham, 2008, pp. 250-289. Also see Bruce B. Lawrence, Aisha Karim (eds.), *On Violence: A Reader*, Durham, 2007; Vidgis Broch-Due (ed.), *Violence and Belonging: The Quest for Identity in Post-Colonial Africa*, London, 2005, pp. 1-40; and Leonhard Praeg, *The Geometry of Violence*, Stellenbosch, 2007.

Christ and the lemon. It is certainly a persona devoted to reckoning and ratio. With these in mind, Breitz finds and takes the gaps she sees in an otherwise flat, sterile world, gaps in which the sovereign imagination, the individual subject, relations between self and other, can actually breathe and flourish.

Perhaps what Breitz has called "the scripted life" is not worth living, or is no life at all.[65] Perhaps her art is a constant sinning against the script? Be it dogmatic religion, secular fundamentalism, nature, nurture, psychology, sociology, culture, family—a constant sinning against a world of symptom and spin. In the polymorphous, polyglot dialectic that structures Breitz's "human mixing board",[66] I hear Andy Warhol reciting his short road trip from A to B and Back Again.[67]

57
Adding insult and injury in a pictorial image was recently dramatised by the controversy and legal action arising from a set of cartoons by South African political cartoonist Zapiro (Jonathan Shapiro). The cartoons depicted President Jacob Zuma 'raping' the justice system. In the cartoons, justice was 'represented' in the European tradition as a female figure with scales. See "The Rape of Justice", in: *Sunday Times,* September 7, 2008; and "Justice Prevails", in: *Mail & Guardian,* January 15, 2009. Also see Andy Mason and John Curtis (eds.), *Don't Joke!*, Auckland Park, 2009, pp. 6, 12. See also Jonathan Shapiro "My Life as a Political Cartoonist", in: *Guardian Weekly,* October 1, 2009. Also see Richards, cited in note 56, for an account of kindred critical controversies in recent South African visual practice.

58
Eric Worby, Shireen Hassim, and Twana Kupe (eds.), *Go Home or Die Here: Violence, Xenophobia and the Reinvention of Difference in South Africa,* Johannesburg, 2008, pp. 7–14. Xenophobic attacks on foreigners by South Africans date back to the early 1990s, when South Africa opened up to the continent and the globe. See Francis Nyamnjoh (ed.), *Insiders & Outsiders: Citizenship and Xenophobia in Contemporary South Africa*, Dakar/London, 2006. The iconic image associated with these events is 'the burning man', 22-year-old Ernesto Alfabeto Nhamuave, a native of Mozambique. The image of his fatally burned and injured body, whitened from flame-killing powder, was widely disseminated in the media and on the internet. As often happens with catastrophe, the image also entered the art world, a cipher of sentimental sensation as much as sympathy. A documentary titled *Burning Man: Ernesto Alfabeto Nhamuave* was directed by Catherine Muller, Joao Ribero, Desiree Markgraaff and Adze Ugah (South Africa, 2008). An e-call asked artists to donate an artwork 'lest we forget' the death of Nhamuave (it was sent out on May 18, 2008). South Africa is of course no exception in tragedies of forced immigration and xenophobia. This is a global phenomenon.



Das Ensemble von / The cast of *New York, New York,* 2009

59
Altstatt (note 9), p. 32.

60
Citation from an unpublished transcript. An abridged version of this interview was published in German translation in: Rosanne Altstatt, "Killing Me Softly... Ein Gespräch mit Candice Breitz", in: *Kunst-Bulletin,* No. 6, 2001, p. 36.

61
David Hunt, "Candice Breitz: Fighting Words", in: *Flash Art*, Vol. XXXIII, No. 211, 2000, p. 86.

62
Kröner (note 39), p. 283.

63
Jonathan T. D. Neil, *"Factum I: Factum II"*, in: *Modern Painters*, December 2005/January 2006, p. 76.

64
Richard Kalina, "Test Patterns: Warhol's *Rorschach* Painting – Andy Warhol, Gagosian Galleries, New York, New York", in: *Art in America*, Vol. 85, No.1, 1997, p. 88.

65
Breitz's phrase is referenced in the title of an essay on her work by Jessica Morgan. See Jessica Morgan, "A Scripted Life", in: *Candice Breitz: Multiple Exposure,* ed. by Octavio Zaya, ex. cat. Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, León/Barcelona, 2007.

66
Neri (note 11), p. 8.

67
See Andy Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again),* New York/London, 1975.

WERK-
VERZEICHNIS
VIDEO-
INSTALLATIONEN
1999 – 2010

Texte von Edgar Schmitz

CATALOGUE
RAISONNÉ
VIDEO
INSTALLATIONS
1999 – 2010

Texts by Edgar Schmitz

***Babel Series*, 1999**
DVD Installation,
7 Looping DVDs
Ed.: 4 + 2 A.P.

***Ma + Pa*, 1999**
From the *Babel Series*, 1999
DVD Installation,
2 Looping DVDs
Ed.: 2 + A.P.

***Da/No*, 1999**
From the *Babel Series*, 1999
DVD Installation,
2 Looping DVDs
Ed.: 2 + A.P.

***Yes/No*, 1999**
From the *Babel Series*, 1999
DVD Installation,
2 Looping DVDs
Ed.: 2 + A.P.

***Da/Ma*, 1999**
From the *Babel Series*, 1999
DVD Installation,
2 Looping DVDs
Ed.: 2 + A.P.

Babel Series, installiert auf sieben Bildschirmen, reduziert die Ausdrucksformeln allgegenwärtiger Popvideos auf einsilbiges Stottern. Vormals melodische Sätze werden in ihre einfachsten Grundelemente zerlegt und zur aggressiv gestörten Klanglandschaft orchestriert. Ein epochaler Madonna-Auftritt ist auf die fast epileptische Form eines endlosen „pa-pa-pa-pa-pa" zurückgeschnitten, Freddie Mercurys Hymne auf ein vorsprachliches „ma-ma-ma-ma-ma-ma", Grace Jones' unbarmherzig gestottertes „no-no-no-no-no-no", Stings autistisches „da-da-da-da" sowie ABBAs abgehacktes „aha-aha-aha-aha" treffen auf Prince' unaufhörliches „yeah-yeah-yeah-yeah" und George Michaels schrilles „me-me-me-me". Vom erkennbaren Sinn der vertrauten Stücke amputiert, kollabieren die Bedeutungsspuren ihres ursprünglichen Zusammenhangs unter den Klang- und Bewegungsfragmenten, die hier Kommunikation mit reinen Sinneseindrücken ersetzen.
Im scharfen Kontrast zur synthetischen Kohärenz des Popstars als Körper, Bewegung und Stimme zersetzt *Babel*, was sonst stimmige Präsenz hat. Candice Breitz isoliert die Modulierung einer Stimme, die Mimik eines Gesichts und die Gestik eines Körpers und stellt sie als das Material in den Vordergrund, aus dem der Idolstatus von Popstars konstruiert und auf das er projiziert wird. *Babel* betont und intensiviert damit einen der grundlegendsten und wirksamsten Popmechanismen: Die Arbeit reduziert kommunikative Austauschprozesse bis auf den Punkt, an dem nur noch Sinnesreize ausgetauscht werden. Entgegen dem standardisierten Pop-Versprechen eines universellen Sprachrepertoires mobilisiert *Babel* mehrdeutige kulturelle und anthropologische Herleitungen.
Indem sie das Publikum dazu einlädt, die Reduzierung von Sprache auf die elementaren Bausteine sinnlicher Wahrnehmung als Konzentrierung zu verstehen, als gereinigtes Angebot, beleuchtet und verkompliziert die Installation das Popszenarium. Sie betont die affektive Dimension, die sie sonst tarnt, auf Kosten der Bedeutungsoberfläche. Jenseits des globalisierten Kommunikationsspektakels bindet *Babel* Pop auch in die anthropologische Universalität von Spracherwerbsprozessen ein – Breitz gesteht Pop in diesem Sinn eine zentrale Stellung zu. In dieser Perspektive verweisen ihre Sprachruinen auf die Schwelle, an der Spracherwerb den Beginn sozialisierter (Sprach-)Prozesse markiert und Ausdruck familiärer Bindungen wird. In Breitz' Popanthropologie ist das „ma-ma-pa-pa"-Geplapper der Arbeit sowohl Identifikationssperre als auch der Beginn konditionierender sozialer Einschreibungen. Indem die Arbeit die affektive Dimension der Verehrung von Popidolen bis zu dem Punkt zuspitzt, an dem sie durch den Lärm nur noch reinen Affekt zurückprojizieren, lädt *Babel* zur Identifikation ein und schmettert diese zugleich ab.
Enger mit den Symptomen von Sprachfehlern verwandt als mit dem utopischen Programm von Kurt Schwitters' „Ursonate", positioniert sich die Arbeit dennoch entschieden zwischen beiden. *Babel* verweist sowohl auf das Spektakel globalisierter Popmusik als auch auf die Avantgarde-Experimente des 20. Jahrhunderts, von den Lärmorchestern der italienischen Futuristen bis zum russischen Suprematismus und Pierre Schaeffers Musique concrète. *Babel* beschleunigt und unterbricht deren gegenseitig kontaminierte Versprechen auf Selbstverwirklichung, technische Determiniertheit und expressive Hermetik und verschränkt sie in einer paradoxen Haltung zwischen kulturellem Schlachtruf und dystopischem Kommentar auf gegenwärtige Medien-Lärm-Landschaften.

BABEL SERIES

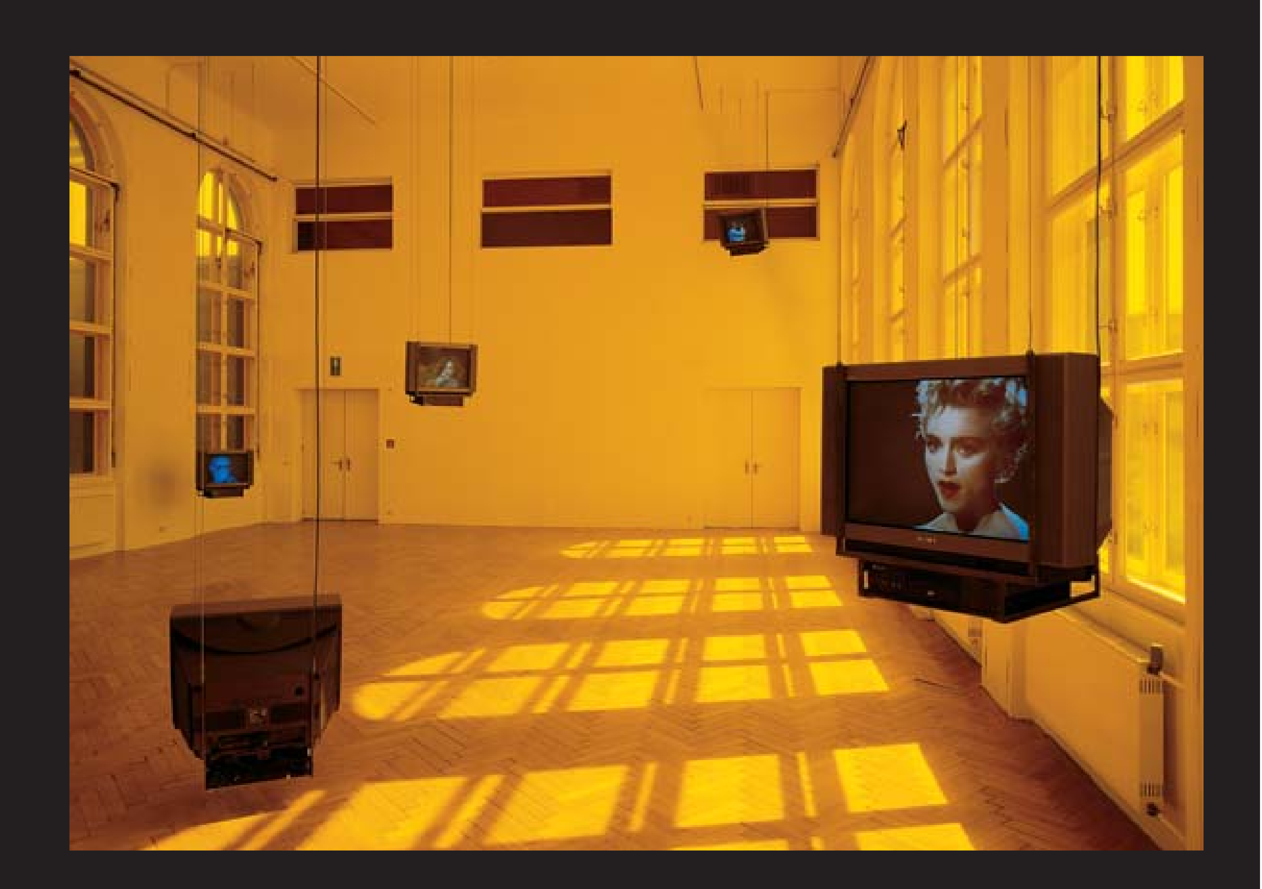
Across seven monitors, the *Babel Series* strips the ubiquitous language of pop video down to a series of monosyllabic stutters. *Babel* reduces what were once more or less melodic lyrics down to their most basic component parts and orchestrates them into an aggressively dysfunctional soundscape. An iconic Madonna performance is cut down to the near-epileptic seizure of an endless "pa-pa-pa-pa-pa", while a Freddie Mercury anthem is distilled to a base "ma-ma-ma-ma-ma", only to be juxtaposed with Grace Jones's insistently stuttering "no-no-no-no-no", Sting's autistic "da-da-da-da", ABBA's catatonic "aha-aha-aha-aha", Princes relentless "yeah-yeah-yeah-yeah", and George Michael's piercing "me-me-me-me". Amputated from the recognisable sense of their familiar source songs, the sound and motion fragments collapse the meaning that may have animated these songs in their original contexts, substituting communication with sensation in the process.
Babel works against the simulacral coherence of the pop star as body, movement and voice, disintegrating what is otherwise offered as uniform. Isolating the timbre of a voice, the gestures of a face and body, and foregrounding them as the primary material from which pop idolatry is constructed—the support onto which it is projected—*Babel* both highlights and intensifies one of pop's most basic and most effective operations: it obfuscates communicative exchange only to emphasise the trading of sensory stimuli that comes in its wake. Against the standard promise of pop as a universalised language repertoire, *Babel* proposes a set of cultural and anthropological lineages.
Inviting an audience to negotiate this reduction of language to its most basic building blocks, the point at which a syllable is a potential linguistic unit but at the same time merely a sound—a concentration, a purified proposition—the installation both highlights and complicates the scenario of pop. It accentuates the affective dimension of pop to the explicit detriment of the veneer of meaning beneath which this dimension is normally camouflaged. In doing so, *Babel* connects pop back to its other universality—not only to the globalised spectacle of communication, but also to the anthropological dimension of language acquisition in relation to which Breitz tends to treat pop as formative. In this sense too, Breitz's ruined phrases point to the threshold where speech acquisition marks the beginnings of socialised language and the expression of constitutive familial bonds. Within Breitz's pop-anthropology, the work's "ma-ma-pa-pa" babble gestures simultaneously towards both the origins and the limits of conditioning social inscriptions. As it pushes the embodied adoration of pop idols to the point where their projected noise is experienced as pure sensation, *Babel* simultaneously invites and thwarts identification.
Closer to the symptoms of speech deficiency than to the Utopian programme of Kurt Schwitters' "Ursonate", the work is nevertheless situated firmly in the territory shared by both. *Babel* invokes both the inflection of globalised pop through spectacle, and 20th century avant-garde experimentation, from Italian Futurism's orchestration of noise through to Russian Suprematism and Pierre Schaeffer's Musique concrète. Accelerating and disrupting the mutually contaminated promises of self-realisation, technological determination, and expressive hermeticism, *Babel* posits a paradoxical stance between a cultural call to arms and a dystopian account of the contemporary media-noisescape.










Karaoke, 2000
DVD Installation,
10 Looping DVDs
Ed.: 4 + 2 A.P.

Karaoke bezieht seinen Reiz immer aus unwahrscheinlichen Kombinationen. Zunächst wird ein bekanntes Lied in Musik und Gesang zerlegt, daraufhin werden die Vorführenden eingeladen, zur Musik den Gesang neu zu produzieren. Während die Musik in den Raum gepumpt wird, erscheint der Text des Gesangs in Untertiteln vor einem einfältig gestalteten Videohintergrund. Für die 10-Kanal-Installation *Karaoke* hat Candice Breitz zehn Personen eingeladen, den Hit „Killing Me Softly" von Roberta Flack/Lauryn Hill in einer Karaoke-Bar in Manhattan neu aufzuführen. Die als Loop geschnittenen Fassungen präsentiert sie in einer kreisförmigen Videoinstallation. Einige der Amateurfassungen sind dem Original sehr nah, andere so weit von ihm entfernt, dass dieses fast nicht mehr erkennbar ist. All das tritt aber hinter die Kakophonie, in der die zehn verschiedenen Interpretationen in der Installation aufeinanderprallen, zurück. Die Videos sind nicht synchronisiert, und auch der Zusammenhalt, der vom Original gestiftet werden könnte, verschwindet in dem überwältigenden Klangangebot. Von den konkurrierenden Versionen umzingelt, erfährt das Publikum vor allem Lärm und den Eindruck sich bewegender Gesichter.

Die zentrale Spannung der Arbeit entsteht aus dem Missverhältnis von vorgegebenem Text und Aufführung – die Bildhintergründe und Textzeilen der Karaoke-Videos sind im Hintergrund der Singenden erkennbar, während diese von ähnlichen, vor ihnen platzierten Monitoren ablesen. Diese Monitore müssen ungefähr an der Stelle gestanden haben, wo in der Installation das Publikum platziert ist. Zwischen den Worten auf den Bildschirmen vor und hinter ihnen gefangen, werden die Teilnehmer zu Verstärkern der grundlegenden Ambivalenz von Karaoke: Während der Akt der Vorführung im Ausfüllen von Schablonen Zugang zu einer grundlegend assimilierenden Kultur zu versprechen scheint, werden tatsächlich aber nur neue Abweichungen erzeugt.

Karaoke ist keine Arbeit über die Teilnehmer, noch fungieren diese als Statisten. Vielmehr erstellt sich die Arbeit durch sie. Ein Teil der Dynamik liegt darin, wie Karaoke glatt Passendes vorführt und auf überzeugende Cover-Versionen abzielt, die sich am berühmten Original messen lassen müssen. Insofern Karaoke Angleichung ermöglicht, homogenisiert es also. Gleichzeitig ist die Vorführung selbst aber auch eine Form der Teilnahme, und in Breitz' Endlosschleifen brennt jede Fassung ein anderes Gesicht und eine andere Stimme in das Material ein.

Breitz' einzige Bedingung für die Auswahl der Teilnehmer bestand darin, dass Englisch *nicht* deren Muttersprache war. Folglich erzeugen die Fassungen ein großes Spektrum an Abweichungen, das wiederum, wie schon in *Babel Series*, auf Breitz' zentrales Interesse an den miteinander verflochtenen Prozessen von Spracherwerb und Selbstbestimmung verweist, und wie sie sich an kommerziellem Pop abzeichnen. Vom in der Mitte der Installation gebundenen Publikum wird die Installation so in der Spannung zwischen Kakophonie und Wiedererkennen, zwischen der Vertrautheit mit dem Original und der Fremdheit seiner verzerrten Spuren erfahren. Die Fiktion kultureller Vereinheitlichung zerfranst sich hier in Aufführungen, in denen Anerkennung und Zugehörigkeit gleichzeitig auf das sinnentleerte Original projiziert und von ihm entliehen werden.

KARAOKE

Karaoke always draws on more or less unlikely combinations. Splitting a given familiar song into music and lyrics, it invites participants to listen to the former and perform the latter. Whilst the music is pumped into the room, the lyrics are digitally overlaid as running text on top of an often-generic video background. To make the ten-channel installation *Karaoke,* Breitz invited ten people to re-perform the Roberta Flack/Lauryn Hill hit "Killing Me Softly" for her (in a karaoke bar in mid-Manhattan), and then combined their renditions into a circular arrangement of looping videos. Some of the resulting versions remain close to the original, while others are so far removed as to become unrecognisable, yet when they come together in simultaneous playback none of this matters as much as the overall impression of cacophony. Since the ten re-performances are not played back in synch, even the underlying coherence supposedly granted by the same original song slips out of reach in the combined onslaught. Encircled by the competing versions, the audience experiences mainly noise and an array of moving faces.

There is a telling slippage between the dictated words and the embodied sounds of the ten performances—the generic scenes and running lyrics of the source karaoke video are visible behind the performers as they read from similar screens in front of them (screens that must have occupied more or less the position that the viewer now occupies in the centre of the installation). Thus suspended between the words on the screens both behind and in front of them (as it were), the performers resonate as mouth-pieces of karaoke's fundamental ambivalence: while the very act of performing promises a point of entry into a culture premised on the inhabitation of given templates, the only discernible production here is that of difference.

While the work is not about these participants as such, nor do they figure simply as token extras. Rather, the work produces itself through them. That karaoke as a rule seems to invite convincing renditions of the songs so immediately identified with those who performed them either first or most visibly, is part of the dynamic. In this sense, karaoke homogenises, encouraging a folding of its participants into mimicry of the always-privileged original version of the song. Simultaneously though, performing is itself an active form of participation; in Breitz's looping videos each individual rendition of the song inscribes another face and voice into the material.

The only criterion applied by Breitz in her choice of singers was that their first language could *not* be English, and their renditions as such produce a range of discernible differences, alluding again to Breitz's interest—explored earlier in the *Babel Series*—in the intertwined processes of language acquisition and self-definition, as these are inflected through mainstream pop. *Karaoke* is experienced in the tension between cacophony and recognition, knowledge of the original and experience of its distorted traces: it suspends the viewer at the centre of a radically de-centred performance. Surrounded by Breitz's singing faces as sites of difference, the fiction of cultural homogeneity unravels into performances in which the desires and intensities of recognition and hoped-for belonging are both projected onto and borrowed from the emptied-out original.


アイ ハード
ソング
I heard
good song


オー オー
Oh oh
オー オー オー
oh oh oh


ヒズ ワーズ
his word


ヒズ ソング
his song


ソング
song

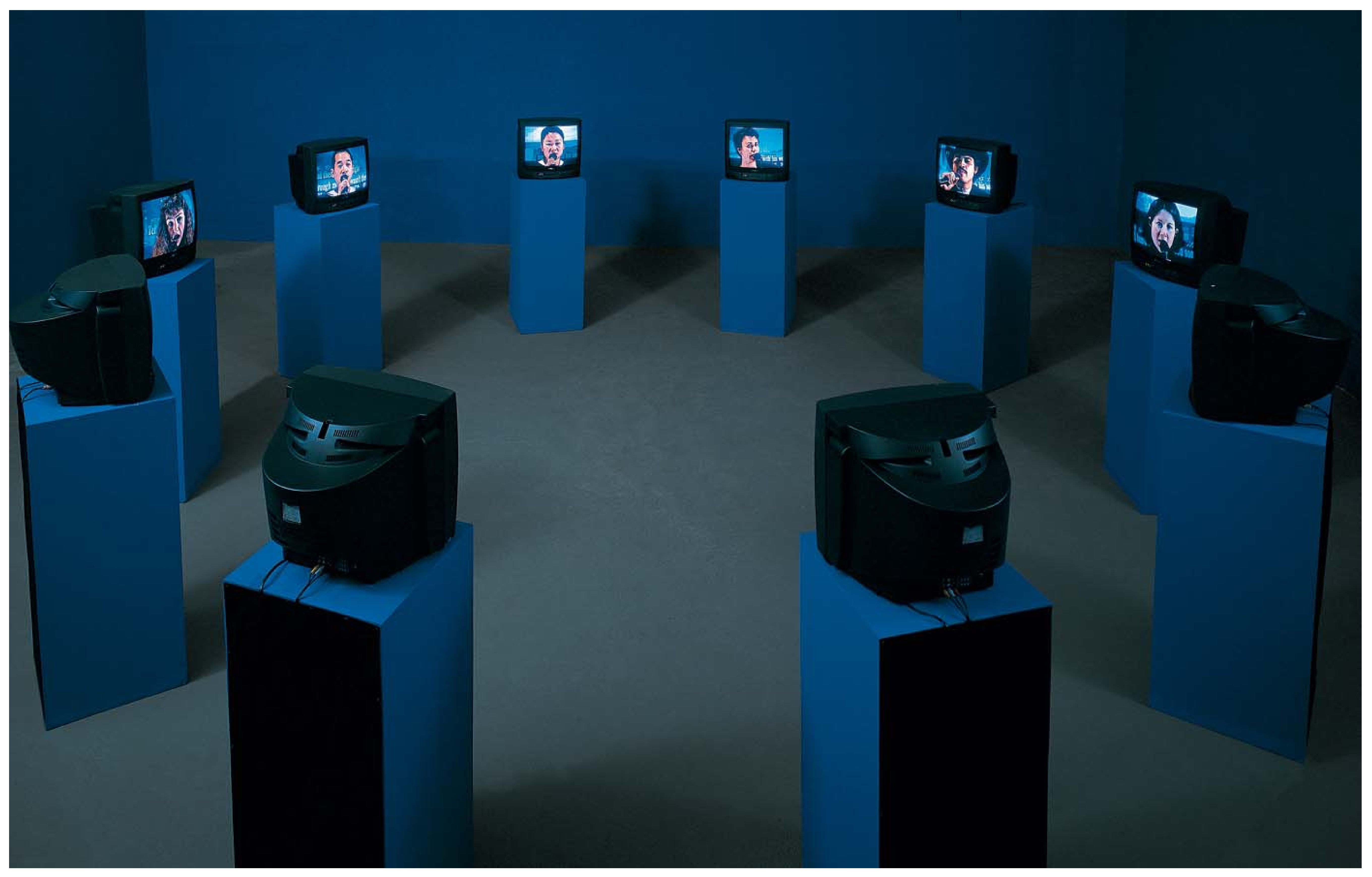

ソング
his song


フィンガー


crowd




ドゥ
Doo



Four Duets, 2000
4 Dual-Channel Installations,
8 Looping DVDs:
Double Karen (Close To You), 1970–2000
Double Olivia (Hopelessly Devoted To You), 1977–2000
Double Annie (Thorn In My Side), 1985–2000
Double Whitney (I Will Always Love You), 1999–2000
Ed.: 4 + 2 A.P.

Double Karen (Close To You), 1970–2000
From the series *Four Duets*, 2000
DVD Installation,
2 Looping DVDs
Ed.: 2 + A.P.

Double Olivia (Hopelessly Devoted To You), 1977–2000
From the series *Four Duets*, 2000
DVD Installation,
2 Looping DVDs
Ed.: 2 + A.P.

Double Annie (Thorn In My Side), 1985–2000
From the series *Four Duets*, 2000
DVD Installation,
2 Looping DVDs
Ed.: 2 + A.P.

Double Whitney (I Will Always Love You), 1999–2000
From the series *Four Duets*, 2000
DVD Installation,
2 Looping DVDs
Ed.: 2 + A.P.

In *Four Duets* zerstückelt Breitz berühmte Liebeslieder der letzten vier Jahrzehnte. Sie reduziert das jeweilige Liedmaterial auf die Personalpronomina, um die sich die sentimentale Sehnsucht des Materials anordnet, und spaltet die Lieder in Ich- und Du-Schleifen auf gegenüberliegenden Videomonitoren. Karen Carpenters „Close To You" (1970), Olivia Newton-Johns „Hopelessly Devoted To You" (1977), Annie Lennox' „Thorn In My Side" (1985) und Whitney Houstons „I Will Always Love You" (1999) sind auf ein stotterndes Stammeln zurückgeschnitten, das im Staccatorhythmus „Ich" und „Du" austauscht. Die entstehende Klanglandschaft übertönt die sentimentalen Formeln des Originals in aggressiver Fragmentierung.
In Breitz' revidierten Fassungen der vier Lieder – *Double Karen*, *Double Olivia, Double Annie* und *Double Whitney* – beziehen sich die Reihen der Personalpronomina ausschließlich auf die Sängerinnen selbst und enthüllen die romantischen Schablonen der Kulturindustrie in ihrer rezeptartigen Künstlichkeit. Wo das Publikum normalerweise als imaginärer Ansprechpartner für die emotionale Intensität der Sängerin einsteht, wird es hier akustischen Attacken unterworfen.
Four Duets entstammt einem doppelten Impuls: auf der einen Seite die reduktiven Muster des Materials zu isolieren und damit bloß zu legen, und auf der anderen Seite diesen Reduzierungen die affektive Unmittelbarkeit anderer Ansprecheformen entgegenzustellen. Breitz' Schnitt amputiert unbarmherzig die Silben und Worte und ist sowohl eine direkte Antwort auf das emotionale Format der Originale als auch unterbrechender Eingriff in die Semantik ihrer Ansprecheformen.
Die Arbeiten sind gleichzeitig auch Zeitdokumente – weniger in den Liedresten selbst als vielmehr in den sekundären Zeitspuren; in den Bühnen, Hintergründen, Kleidern und Ausdrucksformen sind die Duette unweigerlich auch Kostümbilder vergangener Popepochen. Von Karen Carpenters Klage der späten 1960er Jahre bis zu Olivia Newton-Johns Aufführung von 1977, die in einer High-School der 1950er Jahre spielt, umreißt jedes Duett einen Moment Kulturgeschichte und bindet das Publikum in ein Panorama ein, in dem es Zeuge der Kommerzialisierung von Musikproduktionen über Jahrzehnte hinweg wird.
Dass all das von Breitz amputiert wird, nimmt der Zeitgebundenheit der Hits nur wenig. Im Gegenteil, die Gesamtinszenierung verstümmelter Originale wird zur exemplarischen Anordnung kommerzialisierter Kultur und zeigt, wie Epochen und kulturelle Besonderheiten in der Scheinuniversalität primitiver Romantikformeln verpackt und vermarktet werden. Aber Wiedererkennen ist nur eine Dimension, die die Bearbeitung des originalen Materials erschließt; Breitz' brutale Eingriffe proben auch eine mögliche Reaktion auf die Formatierungen des Materials. Insofern die Bruchstücke auch in der Gegenwart noch geradezu unheimlich vertraut erscheinen, testet die Arbeit aus, ob sich nicht die zeitlos gültige Glätte des Liebesliedes durch die kalkulierte Zerlegung seiner Bestandteile aufbrechen lässt.

FOUR DUETS

In *Four Duets*, Breitz mutilates a series of famous love songs made over the past four decades. Reducing video footage of each of the songs in turn to the personal pronouns around which their sentimental longing is structured, each song is split into an 'I loop' and a 'You loop', which ultimately confront each other from opposing video monitors. Karen Carpenter's "Close To You" (1970), Olivia Newton-John's "Hopelessly Devoted To You" (1977), Annie Lennox's "Thorn In My Side" (1985), and Whitney Houston's "I Will Always Love You" (1999) are thus cut back to stammering stutters—a staccato exchange between each singer's "I, Me, My" and her "You"—resulting in a series of four sound duels that drown the sentimental formulae of the original songs in aggressive fragmentation.
In Breitz's revised versions of the four songs—titled *Double Karen, Double Olivia, Double Annie,* and *Double Whitney*—the strings of personal pronouns are fated to only ever address the performers themselves, thus serving to outline the culture industry's romantic template in all its recipe-like artificiality. Whilst listeners are typically configured as imaginary recipients of the love song's emotional intensity, here they are instead subjected to the audio-abuse of the performers' outbursts.
Four Duets appears to stem from a double impulse: to isolate and reveal the material's inherent reductiveness on the one hand, and on the other, to oppose such reduction with the affective immediacy of a very different form of address. Breitz's editing—her merciless amputation of the syllables and words of each song—is both a visceral response to the emotional formatting of the original songs and a disruptive intervention in the semantics and modes of address of the source material. The *Duets*' direct attack on pop sentimentality both highlights and blocks the solipsistic projection of desire onto the audience.
The *Duets* resound as period pieces too, less through the actual sound performances that survive Breitz's scalpel than through their secondary clues; the stages, backdrops, outfits, and expressions that are visible in each piece of footage. From Karen Carpenter's late-Sixties lament, to Olivia Newton-John's 1977 performance set in the context of a Fifties high school plot, each duet outlines a specific moment of cultural history. Caught in their spatialised panorama, the viewer becomes a witness to period commercialisation across the decades. That each of the four songs is subjected to Breitz's amputations does nothing to limit their time-specificity. On the contrary, the overall experience of the four truncated originals becomes an exemplary display of commodification, of the ways in which decades and the desires produced within them are packaged and promoted courtesy of the supposed universality of the most basic of mock-romantic formulae. But this recognition is only one dimension of the work's engagement with the original material; the visceral brutality of Breitz's series of interventions also rehearses a possible response. Since all the fragments remain uncannily available and recognisable in the present, the work tentatively tests whether the eternal smoothness of the love song can be unpicked by the calculatedly reductive disassemblage of each generic moment.














***Soliloquy Trilogy*, 2000**
3 Short Films on DVD:
***Soliloquy (Clint)*, 1971–2000**
***Soliloquy (Jack)*, 1987–2000**
***Soliloquy (Sharon)*, 1992–2000**
Ed.: 4 + 2 A.P.

***Soliloquy (Clint)*, 1971–2000**
From the *Soliloquy Trilogy*, 2000
A Short Film on DVD
Duration: 6 minutes, 57 seconds, 22 frames
Ed.: 3 + A.P.

***Soliloquy (Jack)*, 1987–2000**
From the *Soliloquy Trilogy*, 2000
A Short Film on DVD
Duration: 14 minutes, 6 seconds, 25 frames
Ed.: 3 + A.P.

***Soliloquy (Sharon)*, 1992–2000**
From the *Soliloquy Trilogy*, 2000
A Short Film on DVD
Duration: 7 minutes, 11 seconds, 3 frames
Ed.: 3 + A.P.

Soliloquy Trilogy ist eine Reihe porträtartiger Kurzfilme, in denen Breitz Hollywood-Protagonisten aus den Zusammenhängen ihrer Kassenhits isoliert. Breitz schneidet „The Witches of Eastwick" („Die Hexen von Eastwick", mit Jack Nicholson), „Basic Instinct" (mit Sharon Stone) und „Dirty Harry" (mit Clint Eastwood) auf die Momente zurück, in denen die Stars auch sprachlich präsent sind. Die Trilogie destilliert so das Material berühmter Hollywood-Darstellungen zu einer paradoxen Form von Porträt. Als Montage sofort wiedererkennbarer Fragmente wird jede Episode der *Trilogy* sowohl analytische Nahaufnahme als auch schematische Schablone.
Breitz' zeitlich und bildlich scharf gefasster Fokus auf die Protagonisten hebt die Klischeehaftigkeit der drei Darstellungen hervor. Zugleich speist sich die Arbeit aus der Dynamik projizierter Anziehungskraft: Wer auch immer im Film angesprochen sein mag, ist verschwunden, und so werden die Exzentrizitäten, Macken und Manierismen umso deutlicher herausgestellt, die sonst im Gesamtgeflecht filmischer Spannung und Atmosphäre gedämpft erscheinen. Von diesen Zusammenhängen losgelöst werden die Worte, Laute und Gesten zu Hinweisen auf die Konstruktion von Figuren, die letztlich nicht viel sprechen: *Soliloquy (Jack)* reduziert den Film „The Witches of Eastwick" auf 14 Minuten und „Basic Instinct" auf 7 Minuten. Clint Eastwoods gesprochene Rolle ist gerade mal 6 Minuten lang. Und nur ein Teil dessen, was die Schauspielenden äußern, ist Sprache im engeren Sinne: ihre Worte verlieren sich inmitten weniger artikulierter Äußerungen wie Grunzen, Rauchen, Lachen und hysterischen Ausbrüchen, die aus den Darstellungen vor allem affektiv aufgeladene Bild-/Tonfiguren machen.
Vor allem existieren diese Personen immer nur im Austausch. In den auf das Essenzielle reduzierten Vignetten, aus denen Breitz ihre Arbeit collagiert, sind die Mienenspiele und Körpergesten, Provokationen und Einladungen immer an ein imaginäres Gegenüber adressiert, auch wenn dieses Gegenüber weitestgehend aus den Videos entfernt ist. Das Publikum nimmt den Platz des anderen ein, auf den die egozentrische Präsentation im Original ausgerichtet ist. Das gilt für Nicholsons Grunzen und Stöhnen, für Eastwoods Machtspiele mit Freunden und Feinden sowie für Sharon Stones dominante Verführungsmanöver. Dass der Hollywood-Zuschauer typischerweise als intimer Ansprechpartner eines Leinwand-Avatars konstituiert ist, nimmt dem Unbehagen nichts, mit dem hier deutlich wird, wie forciert und hermetisch diese Scheinnähe tatsächlich ist. Wo die dialogische Konstruktion der Darstellungen leer läuft und gleichzeitig direkt auf das Publikum projiziert wird, entlarvt sich die formelhafte Darstellung ebenso wie der komplizenhafte Voyeurismus des Betrachters.

SOLILOQUY TRILOGY

The *Soliloquy Trilogy* crafts a series of portrait-like short films by isolating key Hollywood protagonists from the contexts of their blockbuster films. Cutting back "The Witches of Eastwick" (starring Jack Nicholson), "Basic Instinct" (starring Sharon Stone), and "Dirty Harry" (starring Clint Eastwood), to only those moments in which each of the films' lead actors is vocally present, the *Trilogy* distils the material of iconic Hollywood performances down to a paradoxical form of portraiture. As a montage of hyper-recognisable soundbites, each episode of the *Trilogy* resonates both as close-up analysis and as schematic template.
Breitz's hard-edged temporal and spatial focus on the protagonists foregrounds the clichés endemic to the three performances, while simultaneously drawing on the indirect dynamics of projected appeal: the counterparts that each lead may have been addressing in the first place have disappeared, thus opening a clearer view onto the eccentricities, tics and mannerisms typically cushioned by and camouflaged in the overall dynamics and atmospherics of the film and its plot development. Isolated from these frameworks, the actors' words, sounds, and gestures index the making of characters that ultimately don't speak much: *Soliloquy (Jack)* distils the source film down to around fourteen minutes, "Basic Instinct" is reduced to just over seven minutes in *Soliloquy (Sharon)*, and Clint Eastwood's spoken role amounts to a mere six minutes in *Soliloquy (Clint)*. A great deal of what the three isolated performers utter is not speech in the strict sense: their words float amidst less articulate moments of grunting, smoking, laughing, and hysteria.
Even and particularly in the stripped-down fragments from which Breitz collages her vignettes, the characters only ever exist in projected exchanges—their expressions and gestures, provocations and invitations are addressed to interlocutors who have largely been deleted from the videos. The viewer takes the place of the interlocutors to whom the egocentric performances were originally directed—be it Nicholson's grunting and moaning, Eastwood's power play with friends and foes, or Stone's erotics of domineering temptation. That the Hollywood viewer is typically constituted as an intimate addressee with an on-screen avatar, does nothing to reduce the discomfort of recognising how forced and close(d) this proximity really is. As the dialogical constitution of the performances runs dry and is at the same time projected outwards onto the audience, the unmasking is necessarily shared between these two poles, the branded presentation of the performer and the complicit voyeurism of the viewer.










Road Songs Trilogy, 2001
3 Multi-Channel Installations,
10 Looping DVDs:
Me Myself I, 2001
We Are The Champions, 2001
People Are People, 2001
Ed.: 4 + 2 A.P.

Me Myself I, 2001
From the *Road Songs Trilogy*, 2001
DVD Installation,
3 Looping DVDs
Ed.: 4 + 2 A.P.

We Are The Champions, 2001
From the *Road Songs Trilogy*, 2001
DVD Installation,
5 Looping DVDs
Ed.: 4 + 2 A.P.

People Are People, 2001
From the *Road Songs Trilogy*, 2001
DVD Installation,
2 Looping DVDs
Ed.: 4 + 2 A.P.

In jeder der drei Installationen der *Road Songs Trilogy* singt Breitz, in einem Zug sitzend, vor sich hin, eine Angewohnheit, die den Ausgangspunkt der Arbeit bildete. Breitz beschloss, drei solcher Situationen auf langen Zugreisen im Jahr 2001 in ununterbrochenen 60-Minuten-Filmen festzuhalten. Die Anordnung der Aufnahmesituation ist in allen drei Arbeiten identisch: Die Kamera ist auf das Fenster des Abteils gerichtet und filmt eine Stunde lang, wie Breitz singt, summt oder vor sich hin murmelt.
Jede der *Trilogy*-Arbeiten beruht auf je einem Lied. In der ersten Installation zerfällt Joan Armatradings „Me Myself I" (1980) zur Pronominakette, während im Hintergrund eine nächtliche Landschaft Breitz und ihre Kamera auf den Film zurückspiegelt. Ein Tisch, die Kamera und Breitz zeichnen sich als Embleme der Reise und ihrer eigenartigen Einsamkeit ab und schreiben sich in den unbehaglichen Raum des Abteils ein, der leichter durch Klang als durch körperliche Präsenz einzunehmen ist. In dieser Installation, wie in den beiden anderen dieser Serie, wird das Filmmaterial ungeschnitten präsentiert. *Me Myself I* wird auf drei Leinwände projiziert und so asynchron gestaffelt, dass die drei Kanäle – das Selbst spaltet sich in drei konkurrierende Präsenzen – sich in ihrem Missklang für die gesamte Dauer der Arbeit gegenseitig begleiten.
In *We Are The Champions*, der zweiten Arbeit der Serie, summt Breitz in intimer Nachlässigkeit den gleichnamigen Song von Queen. Das Material ist auf fünf Bildschirmen asynchron so zu Endlosschleifen geschnitten, dass das Lied und sein Text sich in einer Geräuschkulisse zersetzen, die fast, aber niemals ganz, ihren Bezug zum Original einbüßt. Vor dem Hintergrund einer österreichischen Landschaft im Tageslicht ist der Gesang in dieser Arbeit eher Tonspur als intimes Porträt und Breitz selbst nur als Stimme präsent, während die Autorität ihres „I" sich in das weniger verbindliche „we" auflöst.
People Are People, in dem Breitz gemeinsam mit einer Freundin auftritt, schließt die *Trilogy* ab. Beide Personen zeichnen sich, wenn auch nicht immer gleichzeitig, in der Fensterspiegelung ab. Während die ersten beiden Arbeiten Breitz als Bild und/oder Stimme vervielfältigen, scheint die mit einer Freundin geteilte Situation der Idee des selbstvergessenen Summens und seiner Einsamkeit zu widersprechen und zeichnet die Reise vielmehr als intersubjektives Duett auf. So wie sich die Situation im Film jedoch entfaltet, scheint im Besonderen die zweite Figur die Gesamtstimmung des kaum noch vernehmbaren Liedes zu verstärken. Indem sie die Generationsgebundenheit des originalen Depeche-Mode-Liedes mit expliziter Nonchalance herunterspielt, enttäuscht der Gesang absichtsvoll. So, wie sich der Ballwechsel zwischen den „I"- und „You"-Figuren des Liedes hier zwischen den beiden Vortragenden abspielt, fordert die Arbeit, wie auch *Four Duets*, den Begriff einer in sich abgeschlossenen Subjektivität heraus.
Im Spiel zwischen den Teilen der *Trilogy* wird das Verhältnis von Innen- und Außenraum des Eisenbahnabteils immer wieder neu orchestriert und durch unterschiedlich intensive Eingriffe animiert. Die emotionale Dichte der Arbeit resultiert nicht zuletzt daraus, dass Breitz' Liedaufführungen zunächst an sie selbst gerichtet sind und geradezu aus der Abwesenheit von Publikum entstanden sind. In der Installation entziehen sie sich Breitz' eigenen Erinnerungsspuren und werden gleichzeitig vom kollektiven Wiedererkennungsvermögen des Publikums aufgeschlüsselt.

ROAD SONGS TRILOGY

Each of the three installations constituting the *Road Songs Trilogy* features Breitz singing to herself on a train, an awkward habit that was the starting point for this work. Breitz decided to film three such sessions in non-stop 60 minute takes on long train journeys made during 2001.
The set-up is identical for all three shoots: the camera is directed at the carriage's window, capturing an hour during which Breitz sings, hums and mutters to herself without interruption.
Each of the works in the *Trilogy* is based on one song only. In the first installation, Joan Armatrading's "Me Myself I" (1980) disintegrates into a chant of pronouns against the backdrop of a nocturnal landscape that reflects Breitz and her camera back onto the film. Only occasionally, as streetlights come into focus, is the window transparent to the landscape outside the train; otherwise it functions as a mirror to the carriage itself. A table, the camera, and Breitz herself, are discernible and become emblematic of the journey, its eerie loneliness, and the kind of interior experience that can be customised through sound more easily than through physical presence. In this installation and the other two in the series, the footage is presented unedited: *Me Myself I* is projected on three screens, non-synchronously staggered so that the three channels—a self suggestively split into three competing presences—accompany each other dissonantly across the duration of the piece.
We Are The Champions is the second in the series. Here the eponymous Queen song is again hummed in intimate nonchalance in the filming. The hour-long footage is then looped non-synchronously on five monitors such that the song and its lyrics disintegrate into an ambient noise that almost but not quite loses its relationship to the original. Set against a daylight landscape somewhere in Austria, the singing resonates as a soundtrack more than an intimate portrait: Breitz herself is present only through her multiplied voice in most of the footage, as the authority of her 'I' dissolves into a less self-assured 'we.'
People Are People, the concluding work in the *Trilogy*, is performed by Breitz and a friend. Both appear in the window's reflections throughout the dual-channel projection that results, albeit not always at the same time. Whilst the former two pieces multiply Breitz as image and/or voice, this one seems to defy the very idea of self-forgotten humming and loneliness as its default condition, opting instead to map the journey as an inter-subjective duet. As it unfolds though, the second figure seems to only enhance the overall mood—the song itself is hardly discernible. Underplaying the generational link to the original Depeche Mode song with an understated familiarity, the performance is an explicit anti-climax. As it is played out between Breitz and her companion, the unresolved rally between the 'I' and the 'you' that are the song's protagonists, is reminiscent of the *Four Duets*' challenge to the notion of self-contained subjectivity.
Across the *Trilogy*, differing relationships between the spaces inside and outside the carriage are orchestrated; each piece measures the intensities necessary to animate the space of its journey on its own terms. Premised largely on the absence of an audience, the song-performances that are the base for each installation are both amplified and emptied out by the way in which the artist's subjective memory is automatically supplemented by the audience's collective power of recollection.










118811






3a



Diorama (Miami Version), 2002
DVD Installation,
9 Looping DVDs
Edition 1/5

Diorama (Santo Domingo Version), 2002
DVD Installation,
9 Looping DVDs
Edition 2/5

Diorama (London Version), 2002
DVD Installation,
9 Looping DVDs
Edition 3/5

Diorama (Dubrovnik Version), 2002
DVD Installation,
9 Looping DVDs
Edition 4/5

Diorama (Amsterdam Version), 2002
DVD Installation,
9 Looping DVDs
Edition 5/5

Commissioned by Artpace, A Foundation for Contemporary Art | San Antonio

Auf neun Fernsehmonitoren inszeniert *Diorama* in einer Installation aus schäbigen Wohnzimmermöbeln Fragmente der US-Seifenoper „Dallas" als Endlosschleifen in den anonymen Innenräumen einer globalen Mediengesellschaft. Für jede neue Fassung der Arbeit werden die Möbel in Gebraucht- und Ramschläden der Stadt erstanden, in der die Version gezeigt wird. Kurze Loops des originalen Filmmaterials flimmern durch die improvisierten Wohnzimmer der Installation und stellen einen unheimlichen Klangteppich her, der die wichtigsten Figuren des Ewing Clans – vertraute Charaktere wie Pam und Bobby, JR und Sue Ellen – zum Leben erweckt und in dem jede der Figuren ihre stereotypischen Klagen rezitiert. Jeder Bildschirm führt einen der archetypischen Charaktere der Serie vor und bannt ihn in einer Endlosschleife in die Monotonie seiner Aussageklischees zum Familienleben – die Matriarchin Miss Ellie „weint immer bei Hochzeiten", Patriarch Jock Ewing beschwört seinen Grill und sein Haus, während andere Familienmitglieder unkomplizierte Scheidungen fordern, sich Liebe erhoffen oder sich über Adoption beklagen. Sorgfältig zwischen enthüllender Karikatur und bloßem Lärm in der Schwebe gehalten, verhandelt *Diorama* diese Drama-Fragmente als Psycho-Klischees von Familienwerten und -bindungen, die in ehrgeizig aufstrebenden Familien zugrunde gehen. Von den Fernsehschirmen aus bemächtigen sich diese der Räume mit ihrem vertrauten Flimmern.
In Breitz' Installation sind die digitalen Versatzstücke dieser ölreichen texanischen 1980er Jahre mit unglamourösen Wohnzimmermöbeln verbunden, die nicht auf die Fernsehkulissen verweisen, sondern auf die Lebensräume, von denen aus „Dallas" konsumiert und mitgeträumt wurde. Und das sind genau die Räume, für die „Dallas" eine unerreichbare, unwiderruflich im Fernseher gebundene Realität darstellt. Die Überlagerungen der Kakophonie, in der fiktive Szenarien Innenräume mit Klischees besetzen, entstehen durch die Wechselwirkung zwischen dem fiktionalen Raum der Serie und dem erfahrenen Raum des globalen Zuschauers (auf welchen durch das von Breitz' inszenierte häusliche *Diorama* hingewiesen wird).
Breitz kontextualisert ihr Repertoire an popkulturellem Material mehrdeutig und mit viel Aufwand. Mit Requisiten, Trödelladenmobiliar, Schrankwänden und Teppichen, die sie vor Ort ersteht, baut sie jede Fassung der Arbeit neu; das verwendete Material changiert damit ebenso, wie die weltweit unzählbaren, fastidentischen Betrachterräume sich differenziert haben müssen, welche überall neue, jedoch nur leicht unterschiedliche Rezeptionen von „Dallas" hervorgerufen haben. „Dallas" war die erste Seifenoper mit globalem Publikum und wurde 14 Jahre lang, von 1978 bis 1991, ausgestrahlt. Die Serie ist die Verkörperung des Seifenoperformats in all seinen stereotypischen, klischeebesetzten und vereinheitlichenden Tendenzen.
Als ein Teil kultureller Anthropologie, das seine Realität widerspiegelt, enthüllt Breitz' Collage aus Ton, Zeit und Innenräumen die fiktiven und anderen Konventionen, die die nordamerikanische Kulturindustrie auf ihr globales Publikum projizierte. Hier ist die Seifenoper als kulturelle Fiktion in den Milieus situiert, von denen aus die Fabel konsumiert wurde, und während das Bildmaterial in den häuslichen Raum eindringt, kontaminiert der vage deprimierende und behaglich vertraute Muff der Interieurs des *Diorama*-Wohnzimmers „Dallas" erneut im Gegenzug. Sowohl die aussichtslosen Träume als auch die allzu realen Räume, in denen sie entstehen und geteilt werden, sind raffinierte Historienbilder, in denen Mittelmäßigkeit mit der unerträglichen Tragödie eines klischeegefüllten Alltags überlagert wird.

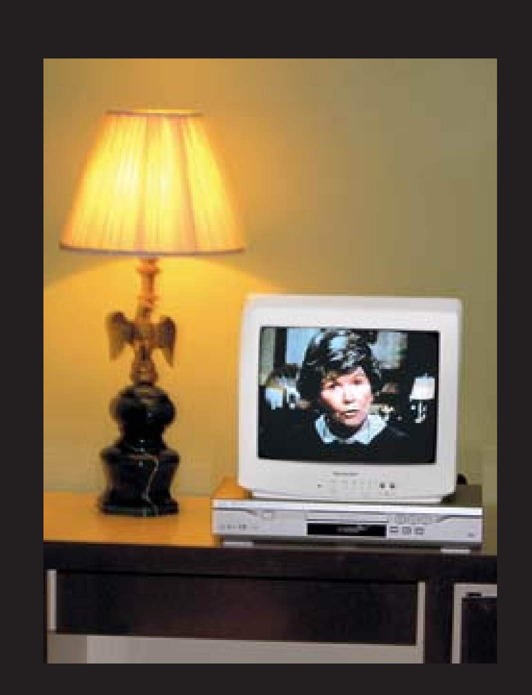
DIORAMA

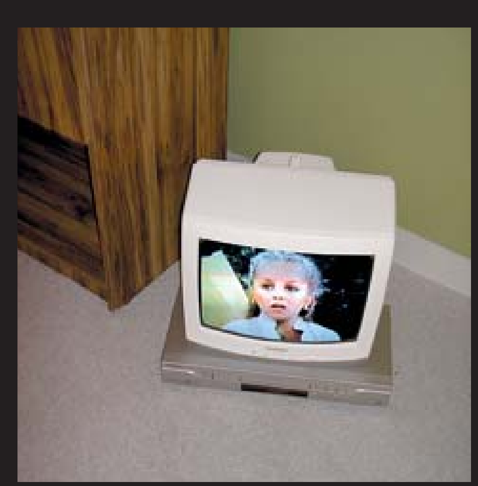
Jede Edition von *Diorama* wurde in einer bestimmten Stadt unter Verwendung von ausrangierten Möbeln produziert, die die Künstlerin in örtlichen Secondhandshops aufstöberte. Die Edition besteht aus fünf eigenständigen Versionen der Installation, jeweils benannt nach der Stadt, in der sie entstand.

Each edition of *Diorama* was produced in a particular city, using discarded furniture that the artist excavated from local second-hand shops. The edition consists of five unique versions of the installation, each titled after the city in which it originated.

Across nine monitors, set within an assemblage of shabby living-room furniture, *Diorama* stages fragments lifted from the American soap opera "Dallas", looping them endlessly in the haunted spaces of generic domestic interiors, spaces that allude to the age of globalised spectacle. The furniture incorporated into each edition of *Diorama* was sourced in the second-hand and charity stores of the particular city in which that edition was first assembled and shown. Short loops flicker within the installation's various makeshift living-rooms to create an uncanny sound carpet that resuscitates key members of the Ewing clan—familiar figures such as Bobby and Pam, JR and Sue Ellen—as each rehearses one of a series of immediately recognisable, stereotypical laments. Each monitor displays one of the soap's archetypal characters monotonously repeating a clichéd statement pertaining to family life: The matriarch Miss Ellie apparently 'always cries at weddings', the patriarch Jock Ewing's mantra is 'My barbecue, my house ...' while other family members demand clean divorces, aspire to love, or complain about adoption. Carefully calibrated so as to rest between revealing caricature and sheer noise, *Diorama* cameos these banal yet dramatic fragments of footage as psycho clichés of an aspirational set of family values and relations gone globally dysfunctional. They ooze out from the monitors into the spaces that they claim via their familiar flicker.
These digital snippets drawn from the fictional iconography of the oil-rich Texan Eighties are combined with living-room furniture emblematic not of the sets of the soap opera that the work plunders, but of those decidedly less glamorous real-life environments from which viewers consumed and aspired to the mores of "Dallas". From the vantage point of such spaces, "Dallas" remained an unapproachable reality contained within the television set. Within *Diorama*, the cacophonous sound of fictions invading interiors—and clichés approaching the point of pain—emerges as a result of the interplay between the soap's fictional space and the experiential space of the global viewer (as alluded to by the domestic dioramas contrived by Breitz).
Breitz re-presents her repertoire of pop cultural material ambivalently. Re-staged with thrift-shop furniture, carpets, and sideboards that are scavenged anew for each edition of the work, the materials used shift within the presentation of each *Diorama* as much as they must have varied between their innumerable near-identical viewing situations worldwide, everywhere generating new yet only marginally different receptions of "Dallas". As the first soap with a truly globally-distributed audience (it was screened for fourteen years between 1978 and 1991), "Dallas" is the embodiment of the soap format in all its stereotypical, clichéd and homogenizing tendencies.
As a piece of cultural anthropology mirroring this reality, the resulting collage of sound, time, and interior space reveals the conventions—fictional and otherwise—projected by the American culture industry for its globalised audience base. Here the soap—as cultural fiction—is relocated in the milieus where its fables were originally consumed. As the footage leaks into uneasy domestic space, the vaguely depressing and comfortingly familiar stuffiness of the *Diorama* lounge contaminates "Dallas" in return. Both the dysfunctional dreams and the spaces from and in which these were shared are charged period pieces that overlap mediocrity with the unbearable tragedy of cliché that fuels the everyday.









Alien (Ten Songs from Beyond),
2002
DVD Installation,
10 Looping DVDs
Ed.: 5 + 2 A.P.

Commissioned by Künstlerhaus Bethanien, Berlin

Alien (Ten Songs from Beyond) leistet eine vielschichtige Reflexion zu kulturellen Zugehörigkeitsmustern und der Dynamik von Deplatzierungen. Mit ihrer Auswahl von zehn deutschsprachigen Liedern, vom Deutschlandlied über Protest- und Hausbesetzergesänge bis zu Schlagern und Kinderliedern, testet Breitz die Tonspur deutscher Kulturidentität aus. Einige reflektieren ausdrücklich Fragen des Deutschtums, andere gehören zu einem allgemein verfügbaren deutschen Kulturrepertoire, alle aber drücken Formen von Zugehörigkeit oder zumindest die Sehnsucht nach ihr aus. Und obwohl diese Zugehörigkeitsformen nicht durch Ideologie, Alter, Klasse oder Religion definiert sind, sind sie doch insgesamt als solche zu erkennen – wenn nicht in ihrem Inhalt, so doch zumindest daran, wie sie gesungen werden und welche Erinnerungsinhalte sie vermitteln.
Breitz lud daraufhin zehn nach Deutschland Immigrierte aus aller Welt, die sich vor allem dadurch auszeichneten, dass sie kein natürlich gegebenes Verhältnis zu Deutschland und seiner Sprache hatten, dazu ein, je eines dieser Lieder zu lernen. Die daraus resultierenden Videos zeigen die Teilnehmer, wie sie ihre Lieder an historisch bedeutsamen Plätzen deutscher Geschichte in Berlin aufführen. Das Sowjetische Ehrendenkmal im Treptower Park taucht dabei ebenso auf wie der Alexanderplatz oder der Tiergarten, und alle fungieren als national besetzter Hintergrund für die mehr oder weniger zögerlichen Versuche, sich den dominanten Vorgaben möglichst weitgehend anzugleichen.
Die Tonspuren der endgültigen Videos stammen jedoch nicht von den Darstellenden, sondern wurden, gesungen von deutschen Muttersprachlern, von Breitz' Team in einem professionellen Tonstudio vorab aufgenommen. Breitz importiert diese stimmigen Tonfassungen in die vorführenden Körper der Immigranten und kreiert aus den Ungereimtheiten, dem Zögern und den Momenten, in denen Lippenbewegungen und Ton deutlich auseinanderfallen, Entfremdungseffekte. Der Eindruck dieses disparaten Zusammenfallens wird durch die englischen Untertitel verstärkt, die den deutschen Worten vorausgehen, anstatt sie zu begleiten; Körper und Stimmen verabschieden sich so endgültig von ihrer Zusammengehörigkeit. Derartig losgelöst, drängt sich die deutsche Sprache in der ihr eigenen Exklusivität und historischen Aufladung auf und bildet sich in den Körpern ab, die sie hier aufzuführen scheinen. Die Sprache wird dabei zu einer vorgefertigten Form – wie auch in früheren Arbeiten, in *Karaoke* im Besonderen –, einer weiteren Bedingung, in die sich die Subjekte ebenso einzufinden haben wie in die Orte, an denen sie unbeholfen ihr (verstummtes) Deutschtum durch Lieder unter Beweis zu stellen versuchen.
In der Installation sind die Monitore so auf die umliegenden Wände ausgerichtet, dass die Videos sich zunächst lediglich als Flickern und Lärm im ansonsten dunklen, mittig leeren Raum abzeichnen. Die Polyphonie zu erfahren, welche sich aus den Überlagerungen der zehn Stimmen ergibt, heißt eine Form von Chaos zu erleben, das ein breites Spektrum der im weitesten Sinn als Deutsch zu bezeichnenden Äußerungen in eine unbehagliche Fusion einbindet. Aber dann die Videos zu betrachten und in ihnen die schiefen Anbindungen und Brüche, die sie zwischen Subjekten und Kulturerbe, Körpern, Sprachen und Identitäten erstellen, zu erahnen und abzulesen, eröffnet darüber hinaus die Erfahrung von Deplatzierung.

ALIEN (TEN SONGS FROM BEYOND)

Alien (Ten Songs from Beyond) stages a multi-layered reflection on cultural belonging and the dynamics of displacement. Choosing ten popular German-language songs, ranging from the Deutschlandlied—Germany's infamous national anthem—to protest and squatter chants, as well as sentimental hits and children's songs, Breitz probes the soundtrack of German cultural identity. While some of the selected songs that serve as raw material for *Alien* offer explicit reflections on Germanness, others more generally evoke the shared popular cultural repertoire of German speakers. All of the songs to some extent manifest a form of (or desire for) belonging—and although this belonging is not obviously centred along the lines of generation, ideology, age, class or religion, it is nevertheless recognisable in all its discontinuity; if not necessarily in the content of the songs, then at least in their sung rendition and the recollections that bind them together. Having selected the ten songs, Breitz invited ten immigrants to Germany—newcomers from all over the world, with nothing in common beyond their lack of a natural relationship to the country or its language—to each learn to sing one of the chosen songs. The resulting videos present the ten participants performing in front of recognisable and historically-significant Berlin locations. The Soviet War Memorial in Treptower Park features alongside footage shot on Alexanderplatz and in Tiergarten, collectively delineating a series of nationally-inscribed backdrops for these more or less hesitant attempts at approximating rather over-determined scripts.
However, the soundtracks dominating each scenario in the final footage issue not from the visible bodies on the ten monitors distributed within the exhibition space, but are in fact the voices of native German-speakers, pre-recorded by Breitz's crew in a professional sound studio. The misfit between the confident but disembodied German voices, and the visible yet hesitant and now-muted performances of the 'New Germans', is manifest in awkward moments where lip movements and sound obviously fail to correspond, producing an alienating effect. Experiencing the installation, one is further confused by the karaoke-like English captions that, in their timing, appear to predict the German lyrics rather than translating them punctually, enhancing the drift between the bodies seen and the voices heard. Unlodged from its originating subjects, the German language—in all its peculiar exclusivity and historic specificity—imposes itself onto and impresses itself into the bodies that appear to be performing it. Language is cast here—as in earlier works by Breitz (*Karaoke* in particular)—as yet another condition to inhabit alongside the locations clumsily occupied by the immigrant subjects in their (silenced) attempts to assimilate through song.
In installation, the ten videos are displayed on monitors facing outwards towards the walls of an otherwise dark space; as one enters the hollow core of the room, the footage is manifest first as noise and flickering light. To experience the polyphony created by the ten overlapping voices is to experience a form of chaos that messily fuses a broad range of cultural utterances that one might want to consider 'German'. Yet to look at the videos—to sense and detect the odd alignments that they produce between subjects and legacies, bodies, languages, and identities—opens onto the experience of displacement.


Prosper, German Fatherland.


Some day I must go forever,


Freedom...


In every city and every land,


IN EIN BERLINER
Thank you, for leading me down all roads,


Brotherhood unites all men,


I love to go a wandering,


...Come back to your kind."


I think as I please,


Homewards,



Aiwa To Zen, **2003**
A Short Film on DVD
Duration: 11 minutes, 30 seconds
Ed.: 5 + A.P.

Vor ihrem ersten Japanaufenthalt im Jahr 2002 schrieb Breitz alle japanischen Worte auf, die sie kannte. Ohne Japanisch-Kenntnisse zusammengestellt, liest sich die Liste wie ein Index von A bis Z, der sich wörtlich von Aiwa bis Zen erstreckt und Verweise auf Design, Kunst, Krieg und Essen abdeckt sowie einige bekannte Markennamen beinhaltet. Die Liste sagt weniger über Japan aus als über Breitz' Interessen und Bezugsfelder und dient bestenfalls als Verweis auf einen Satz kultureller Klischees, in denen Japan als exotische und konsumierbare Fantasie erscheint.

Breitz lud fünf japanischsprachige Schauspieler ein, in einem japanischen Innenraum Szenen aus dem Alltagsleben zu improvisieren und dabei ihre Sprache auf das japanische Scheinvokabular aus Breitz' Liste zu beschränken. Die daraus resultierenden Szenen der japanischen Darsteller sind verwirrende Vignetten, in denen die Beschränkung des Vokabulars die Vorführung prägt. *Aiwa To Zen* zwingt die Spannung zwischen dem begrenzten Sprachschatz, über den Breitz als Ausländerin verfügte, und dem nahezu vollständigen Mangel an kultureller Syntax in ein mehrdeutiges Spiel um interkulturelle Übersetzungsprozesse und deren Effekte.

Für ein zum größten Teil nicht Japanisch sprechendes Publikum sind die Theaterszenen von *Aiwa To Zen* zunächst unzugänglich – die Teeraumkulisse suggeriert Japanisches und verbindet sich mit der fadenscheinigen Glaubwürdigkeit der Sprachfetzen zu einer Plausibilität, hinter der der interne Aufbau der Arbeit vordergründig verschwindet. Trotz der einleitenden Erklärung im Video, die die organisatorische Logik der Arbeit darlegt, dauert es eine Weile, bis die Absurdität der Unterhaltungen deutlich wird und sich zeigt, wie sehr Sprache hier nur noch als Pastiche auf eigentliche Bedeutungsfunktionen figuriert. Die verführerische Authentizität der japanischen Stimmen, die die Worte aussprechen, verleiht ihnen überzeugende Konsistenz. Die Arbeit exotisiert das Milieu, das sie vorzustellen vorgibt – Ignoranz erscheint hier als privilegierte Position, von der aus das kulturell Andere auf ein Klischee reduziert wird. Gleichzeitig hebelt die Arbeit den exotisierenden Blick aus, indem sie einen verallgemeinerten Zweifel an Wissen, Kommunikation und Exklusivität projiziert.

Die Arbeit ist in ihrer Anlage im Grunde humorvoll, und dieser Humor dominiert sie weitgehend, doch kann auch er die Unstimmigkeiten nicht wirklich überspielen. Selbst wenn die Sprache sich relativ schnell als komisch und unangemessen erweist, bleibt das Schauspiel verunsichernd unverständlich. Die Undurchsichtigkeit der kulturellen Kodierungen und kodifizierten Gesten bleibt bestehen, zum Beispiel in der Szene, in der zwei Salarymen (Geschäftsmänner) Visitenkarten austauschen, oder im Spiel zwischen dem lebhaften Teenager im Häschenanzug, dem „weisen alten Mann" und der weinenden Dame im Kimono. In den um die verfügbaren Vokabeln improvisierten Gesprächen, der ritualisierten Kommunikation und den auf eine Handlung verweisenden Zwischentiteln wird ein Ausschluss praktiziert, ohne notwendigerweise ausgesprochen zu werden. Im Durchlauf der verschiedenen Register kultureller Syntax ist Sprache nur ein Bedeutungsregister unter vielen, kulturelle und linguistische Entfremdung produzieren sich durch die Schauspieler auf der Bühne ebenso wie im Publikum. Dieses ist gezwungen, jenen fundamentalen Ausschluss zu erfahren, für den auch Humor nur begrenzten Trost liefert.

AIWA TO ZEN

Before her first visit to Japan in 2002, Breitz created a list of all the Japanese words that existed in her vocabulary prior to the visit. With no schooled knowledge of Japanese, the resulting list is an A to Z index that ranges literally from Aiwa to Zen as it covers references to design, art, war, and Japanese food, alongside a vast number of familiar brand names. The list ultimately reveals less about Japan per se, than about Breitz's interests and fields of reference, and as such points towards a familiar set of cultural clichés and fantasies that feature Japan as exotic and consumable.

Breitz consequently asked five Japanese speakers to improvise a series of scenes from daily life within a Japanese interior, specifically limiting their verbal interactions to the words constituting her Japanese vocabulary. The resulting exchanges between the Japanese cast members are confusing vignettes that force the limitations of Breitz's vocabulary into performance. *Aiwa To Zen* exploits the tension between the few fragments of language available to Breitz as a foreigner and their near-complete lack of cultural syntax in a series of ambiguous scenarios that thematise intercultural mistranslation and its projected effects.

To an audience that for the most part does not speak Japanese, *Aiwa To Zen*'s theatrical situations are likely to feel inaccessible, due to the seemingly opaque soundtrack that they project. The tearoom interior is as evocative of Japanese culture as the language fragments uttered by the performers; the combination of these two elements generates an air of plausibility that smokescreens the internal logic of the piece. In spite of the explanatory introductory credits that precede the improvised vignettes (outlining the organisational logic of the work), it takes a while to grasp the absurdity of the conversational exchanges, and to recognise the way in which they pastiche the capacity of language to signify. The words that we hear are granted a persuasive consistency and veracity by the Japanese actors who voice them. While the work inevitably exoticises the cultural milieu portrayed, *Aiwa To Zen* also unhinges the exoticising gaze, creating a generalised sense of doubt with regard to knowledge and communication, as it points to the exclusivity and aporiae inherent to both.

Humour unavoidably comes into play in the viewer's experience of the improvisation, yet this humour is in itself unhinged through an equally generalised sense of insecurity: even if the language used by the actors is eventually revealed as comical and inappropriate, there is very little in these staged interactions to defuse one's sensation of not-knowing, very little that allows one to challenge the opacity of the cultural codes and codified gestures that characterise the exchange of business cards between the two salarymen, or that might give us access to the motivations of the animated teenager in a bunny costume, the wise old man, and the crying kimono-clad lady. Exclusion is enacted without having to be spoken; not only in the conversational banter emerging from within the limitations of the reduced vocabulary available, but also in the ritualised exchanges and social interactions, and by virtue of the inter-spliced title cards that tentatively suggest the presence of a plot. Seen against these different levels of cultural syntax, language is cast as just one possible register of meaning: cultural and linguistic alienation are as such distributed between what is enacted on set and the degree to which that enactment can be experienced (or at least witnessed) after the fact. The viewer is forced to negotiate a fundamental sense of exclusion, for which humour provides only very limited relief.












シャブシャブ
シンカンセン
サクラ
サンリオ
サンヨー
ダイハツ
ダイコン
ドウジョウ
ドウモ
カミカゼ
カナザワ
カネボウ
カラオケ
カラテ
ハイ
ハイク
ハナエモリ
ポケモン
ラーメン
ハラキリ
ハローキティ
ヒデキ
ヒカリ
ヒロヒト
ヒロシゲ
ネツケ
ニコン
ニンジャ
ニッポン
ニッサン
ノブ
カスガイ
カワサキ
カズオイシグロ
キモノ
キリン
エダマメ
エド
フジ
フクオカ
フトン
オタク
パチンコ
パナソニック
トウキョウ
トミオコヤマ
トンカツ
トウシバ
トヨタ
サッポロ
サリンガス
サシミ
サヨウナラ
セガ
セイコー
ヒロシマ
ヒロシスギモト
ヒタチ
ホクサイ
ホンダ
イケバナ
タダオアンドウ
アタリ
バナナヨシモト
ベイジングエイプ

***Becoming Cameron*, 2003**
From the series *Becoming*, 2003
Dual-Channel Installation,
2 Hard Drives
Duration: 31 seconds, 22 frames
Ed.: 3 + A.P.

***Becoming Drew*, 2003**
From the series *Becoming*, 2003
Dual-Channel Installation,
2 Hard Drives
Duration: 37 seconds, 23 frames
Ed.: 3 + A.P.

***Becoming Jennifer*, 2003**
From the series *Becoming*, 2003
Dual-Channel Installation,
2 Hard Drives
Duration: 34 seconds, 12 frames
Ed.: 3 + A.P.

***Becoming Julia*, 2003**
From the series *Becoming*, 2003
Dual-Channel Installation,
2 Hard Drives
Duration: 39 seconds, 3 frames
Ed.: 3 + A.P.

***Becoming Meg*, 2003**
From the series *Becoming*, 2003
Dual-Channel Installation,
2 Hard Drives
Duration: 56 seconds, 3 frames
Ed.: 3 + A.P.

***Becoming Neve*, 2003**
From the series *Becoming*, 2003
Dual-Channel Installation,
2 Hard Drives
Duration: 44 seconds
Ed.: 3 + A.P.

***Becoming Reese*, 2003**
From the series *Becoming*, 2003
Dual-Channel Installation,
2 Hard Drives
Duration: 41 seconds, 9 frames
Ed.: 3 + A.P.

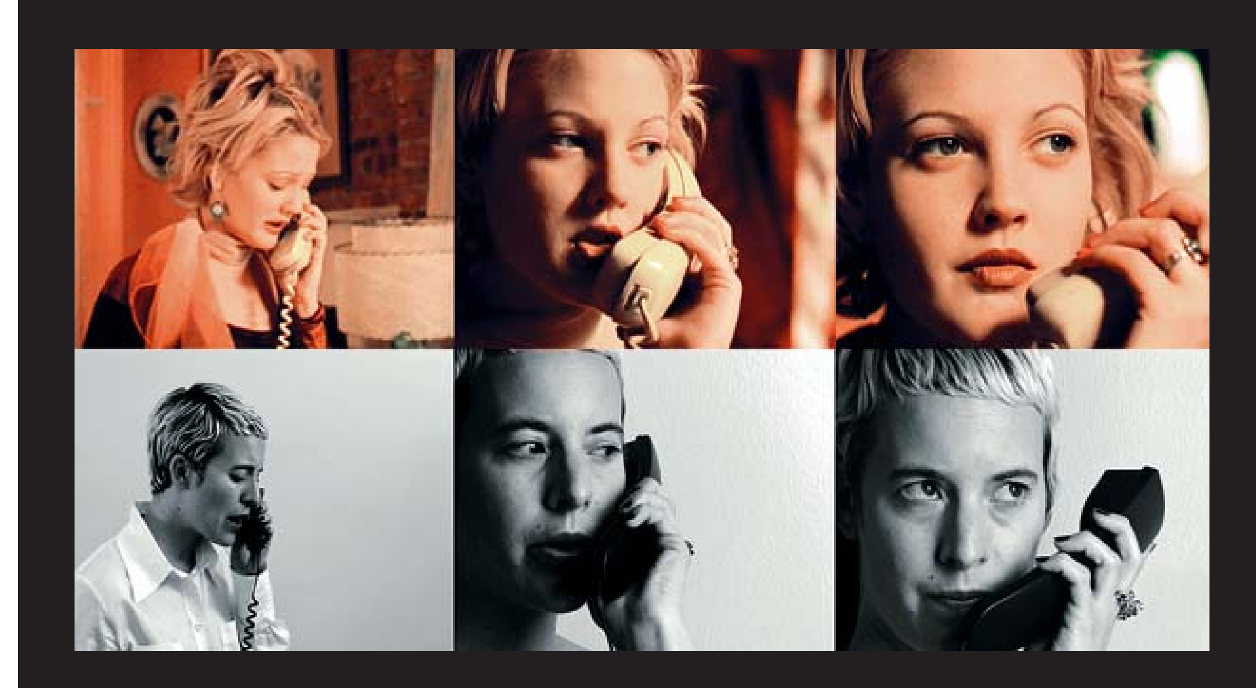
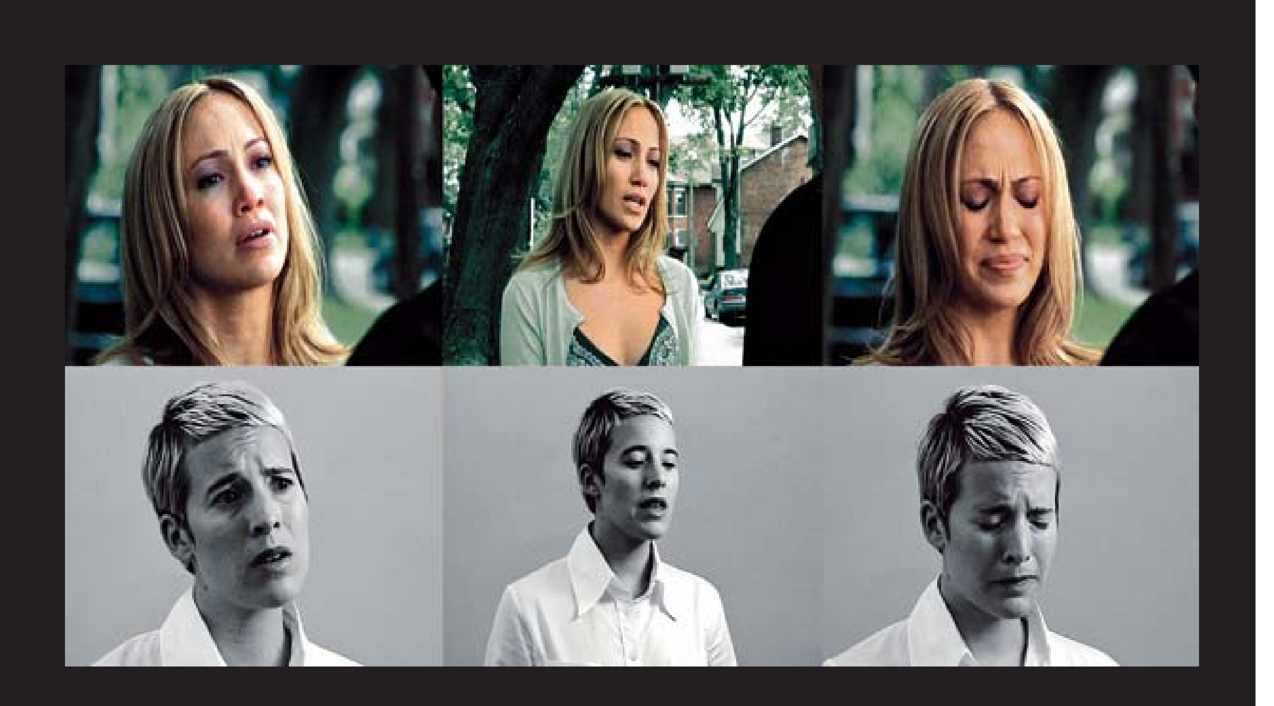
In der 14-Kanal-Installation *Becoming* verwandelt sich Breitz in Rollen klischeehafter Weiblichkeit aus bekannten Hollywood-Komödien. Nachdem sie kurze Sequenzen der Hauptdarstellerinnen isoliert hat, spielt sie selbst die Aufführungen so originalgetreu wie möglich nach.
Im neutralen weißen Hemd und schwarzer Hose imitiert sie die Ausdrücke und Gesten der jeweiligen Hollywood-Schauspielerin und synchronisiert ihre Mundbewegungen in wichtigen Szenen von deren bekanntesten Filmen. Die zwei miteinander konkurrierenden Fassungen – Hollywood in voller satter Farbigkeit und Breitz in kargem Schwarz-Weiß vor neutralem weißem Hintergrund – sind auf sieben Monitorpaaren Rücken an Rücken aneinandergekoppelt. Beide Fassungen sind bis ins Detail aufeinander synchronisiert und laufen zu derselben (originalen) Tonspur, können aber nie zusammen gesehen werden. Sie entziehen sich dem direkten Vergleich, und jeder Versuch, die Fassungen gegeneinander abzugleichen, ihre Unstimmigkeiten oder Intensitäten auszuloten, die sie teilen, bleibt unvollständig und den Bedingungen von Gedächtnisarbeit unterworfen.
Zug um Zug werden der emotionale Ausbruch, das Leiden, die sanft gesprochenen Monologe und intimen Ansprachen in Breitz' Fassungen so gespiegelt, dass die Begrenzungen der in Hollywood verfügbaren emotionalen Spannbreiten und Gesten überdeutlich bloßgestellt werden. Die von ihr verkörperten stereotypischen Weiblichkeitsmodelle zeigen Wiederholungen, die sich – aufs Feinste dem Original angepasst – an demselben Gesicht und Körper umso deutlicher abzeichnen.
Je mehr Breitz als Verweis auf das Star-Werden figuriert, desto unsicherer wird ihre Annäherung und eröffnet weniger festgelegte Möglichkeiten der Teilnahme an den Bildern von Hollywood-Charakteren. In ihrer entwaffnenden Mischung aus Ernsthaftigkeit und sichtbarer Anstrengung erlauben Breitz' Personifizierungen sowohl einen entblößenden Blick auf die Produktion von Subjektivitätsformaten in Hollywood als auch den Verweis auf die Intensität, aus der der Star seine Relevanz bezieht und sich als kulturelles Motiv und Leitbild profiliert.
Die dabei entstehenden Vorführungen sind weder Pastiche noch zynische Enthüllung, sie zeigen vielmehr eine involviertere Form von wunschvoller Anteilnahme auf. Die gekoppelten Module sind keine Porträts (der Künstlerin oder der Schauspielerinnen), sondern zögerliche Annäherungen an filmische Subjekte, die sowohl geprobt als auch ausprobiert werden können.
Insofern die Arbeit in diesem Sinne auch die Verfügbarkeit von Medienstereotypen für die Erfindung von Subjektivitäten austestet, oszilliert Breitz' minutiöse Annäherungsarbeit zwischen Kopie und Remake und ist weder schlicht flapsig noch gänzlich ernsthaft. Immer wieder schlagen ihre Aneignungen in Mimikry um, und ihre Darstellungen geborgter Weiblichkeit verdanken Deleuze' Begriff des Werdens als ambivalenter Verwandlung, der im Titel anklingt, ebenso viel wie der gleichnamigen MTV-Serie „Becoming", in der Teenager ihre Lieblingsstars verkörpern.

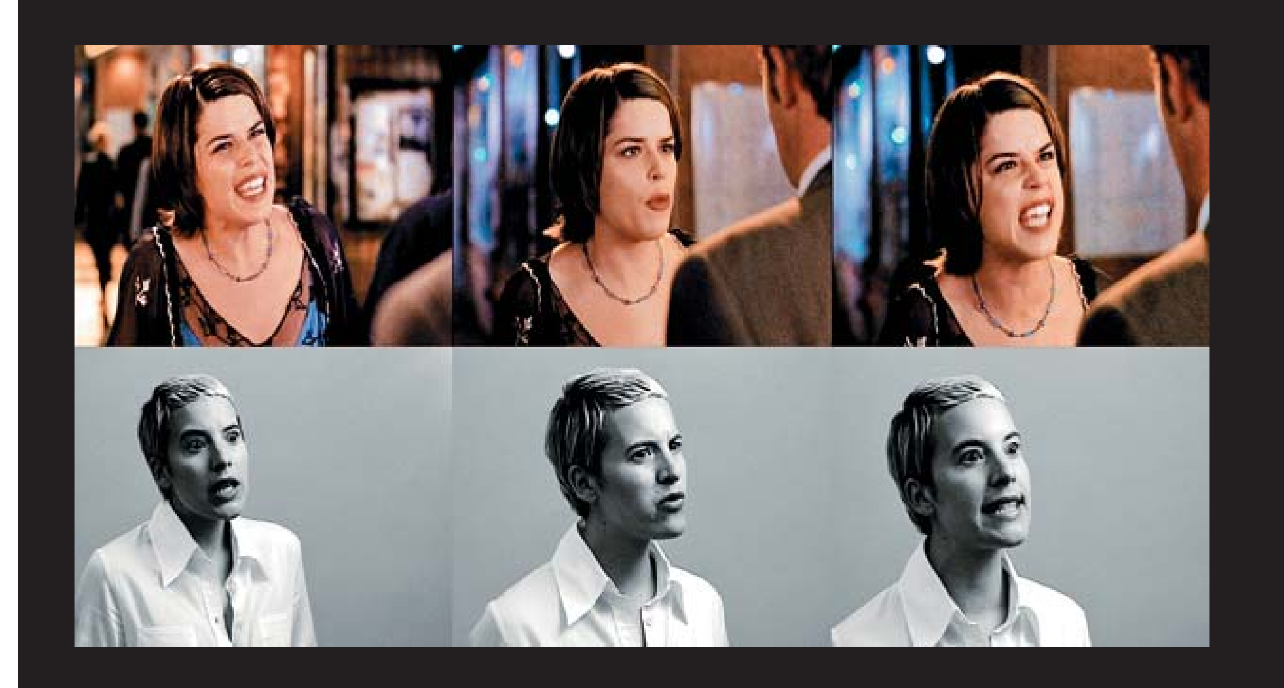
BECOMING

***Becoming*, 2003**
14-Channel Installation
consisting of 7 Dual-Channel
Installations, 14 Hard Drives:
***Becoming Cameron*, 2003**
***Becoming Drew*, 2003**
***Becoming Jennifer*, 2003**
***Becoming Julia*, 2003**
***Becoming Meg*, 2003**
***Becoming Neve*, 2003**
***Becoming Reese*, 2003**
Ed.: 5 + 2 A.P.

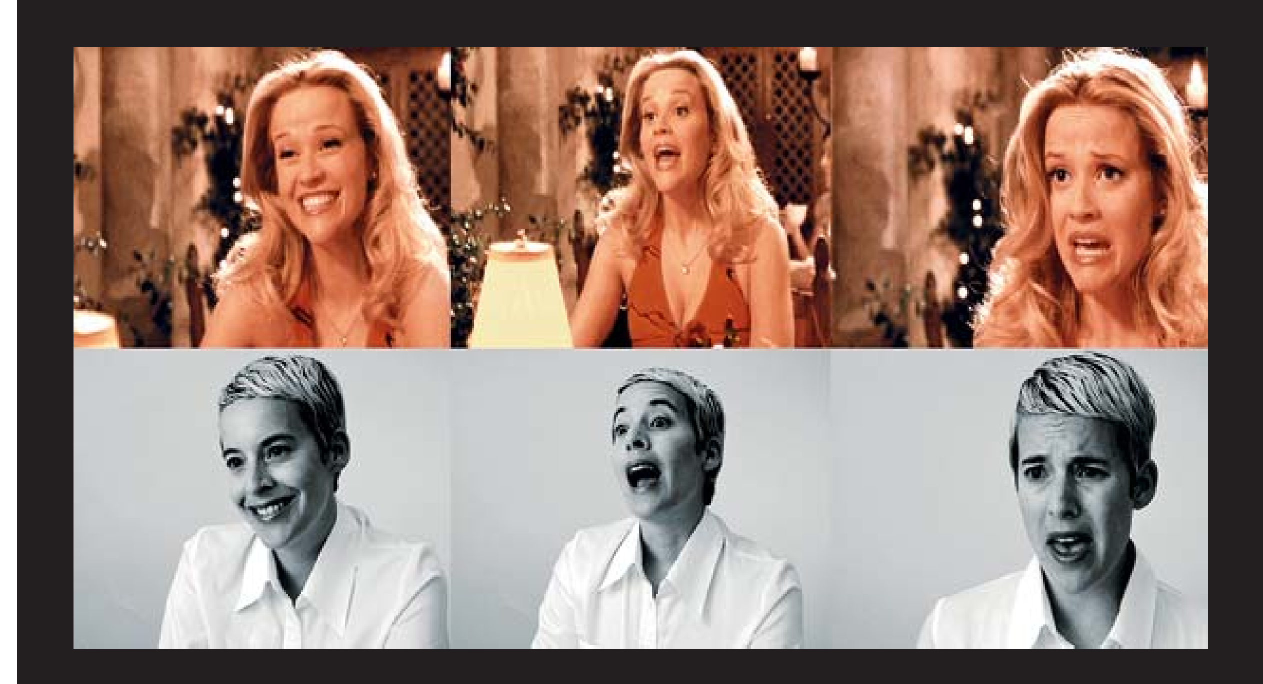
In the fourteen-channel installation *Becoming*, Breitz morphs herself into a range of clichéd feminine roles derived from romantic comedies.
Having isolated short sequences from seven lead actresses' performances (removing all other players from the footage in the process), Breitz proceeds to approximate these performances as closely as possible.
Dressed in a generic white shirt and black pants, she mimics the expressions and gestures of each Hollywood actress, lip-synching key scenes extracted from some of their most recognisable films. The two competing versions—the lush, full-colour Hollywood original, and Breitz's stark black-and-white rendition cast within nondescript white space—are displayed on seven pairs of back-to-back monitors. While each of the performances within a pair is synched to the same soundtrack, the two can never be viewed simultaneously, thus escaping direct comparison. Any attempt to read the coupled performances against each other, to map their inconsistencies, the intensities they may share or that may not translate from one to the other, remains incomplete and subject to the suturing work of memory.
As the portrayed actresses' outbursts—their expressions of suffering, their softly-spoken monologues and moments of intimate address—are mirrored in Breitz's re-enactments, the range of gestures and expressions available to the Hollywood prototypes is exposed for its limitations. The repetitions that occur across the various stereotypical femininities embodied by Breitz, are all the more evident for being played out by the same face and body, meticulously synched to the soundtrack of the 'original' footage.
Yet the more Breitz indexically tracks the process of 'becoming' on screen, the less stable her approximations appear, eventually opening onto less-clearly scripted forms of participation in (the image of) the Hollywood character. With their disconcerting mixture of sincerity and visible effort, Breitz's enactments project a revealing prism onto the production of subjectivity in Hollywood, as they index the intensity via which the star gains currency and is animated as cultural leitmotif.
The resulting series of performances is neither pastiche nor cynical revelation, ultimately evincing a far more invested form of desiring engagement. The two-headed modules are not portraits (of either the artist or the actresses that Breitz awkwardly attempts to become), but tentative approximations of filmic selves to be tried on and rehearsed. Insofar as the work tests the availability/unavailability of media stereotypes to the modalities of self-invention, Breitz's painstaking labour of minute approximation oscillates between copy and re-make, and is neither simply flippant nor entirely convincing. As appropriation flips over into mimicry and then back again, Breitz's performances of (borrowed) femininity are as indebted to Deleuze's notion of 'becoming' (as ambivalent transformation), as they are to the MTV series "Becoming", in which teenagers re-enact performances by their favourite stars.



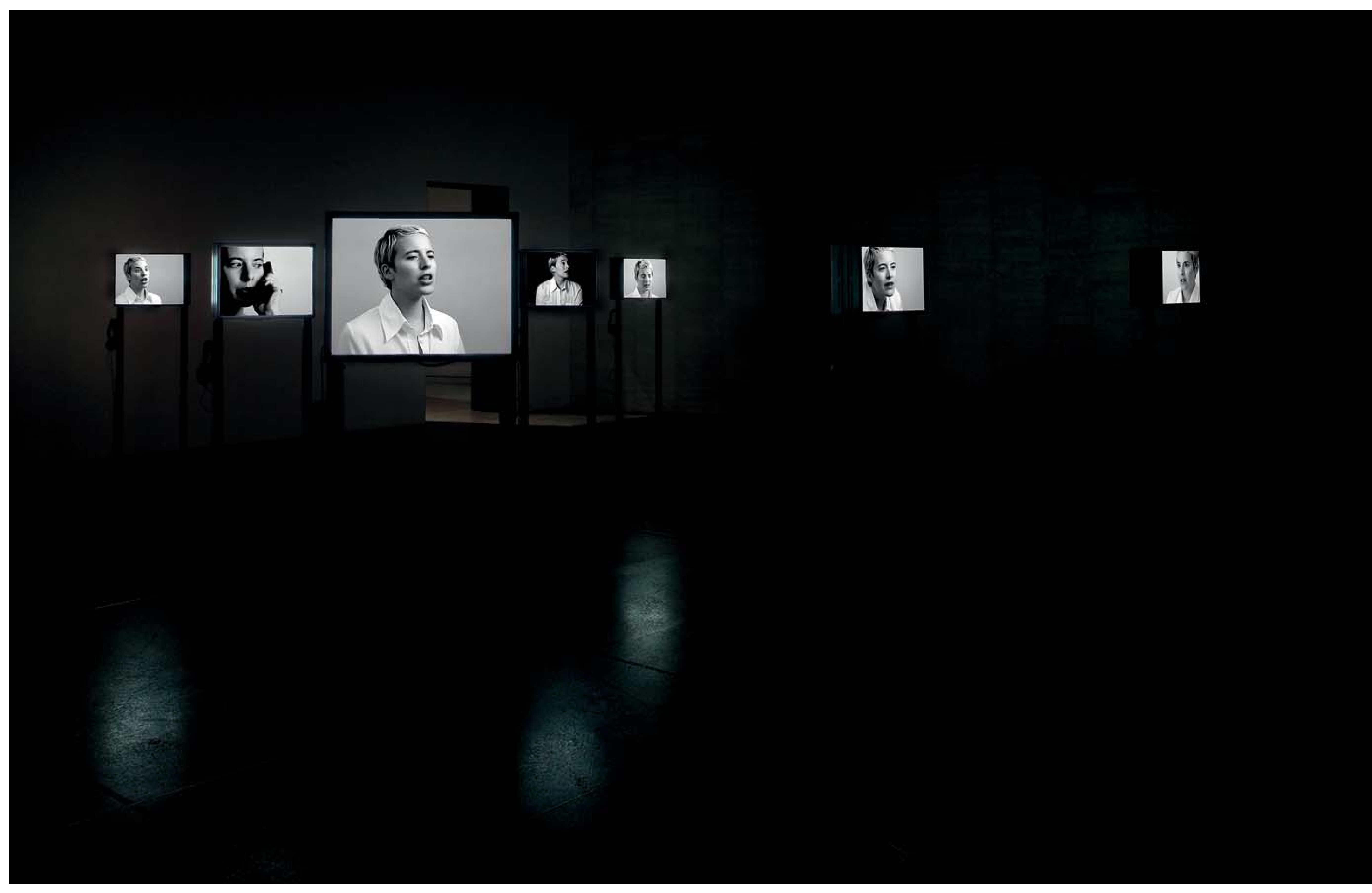













Mother + Father, 2005
Two 6-Channel Installations,
12 Hard Drives:
Mother, 2005
Father, 2005
Ed.: 5 + A.P.

Mother, 2005
6-Channel Installation,
6 Hard Drives
Duration: 13 minutes,
15 seconds
Ed.: 3 + A.P.

Father, 2005
6-Channel Installation,
6 Hard Drives
Duration: 11 minutes
Ed.: 3 + A.P.

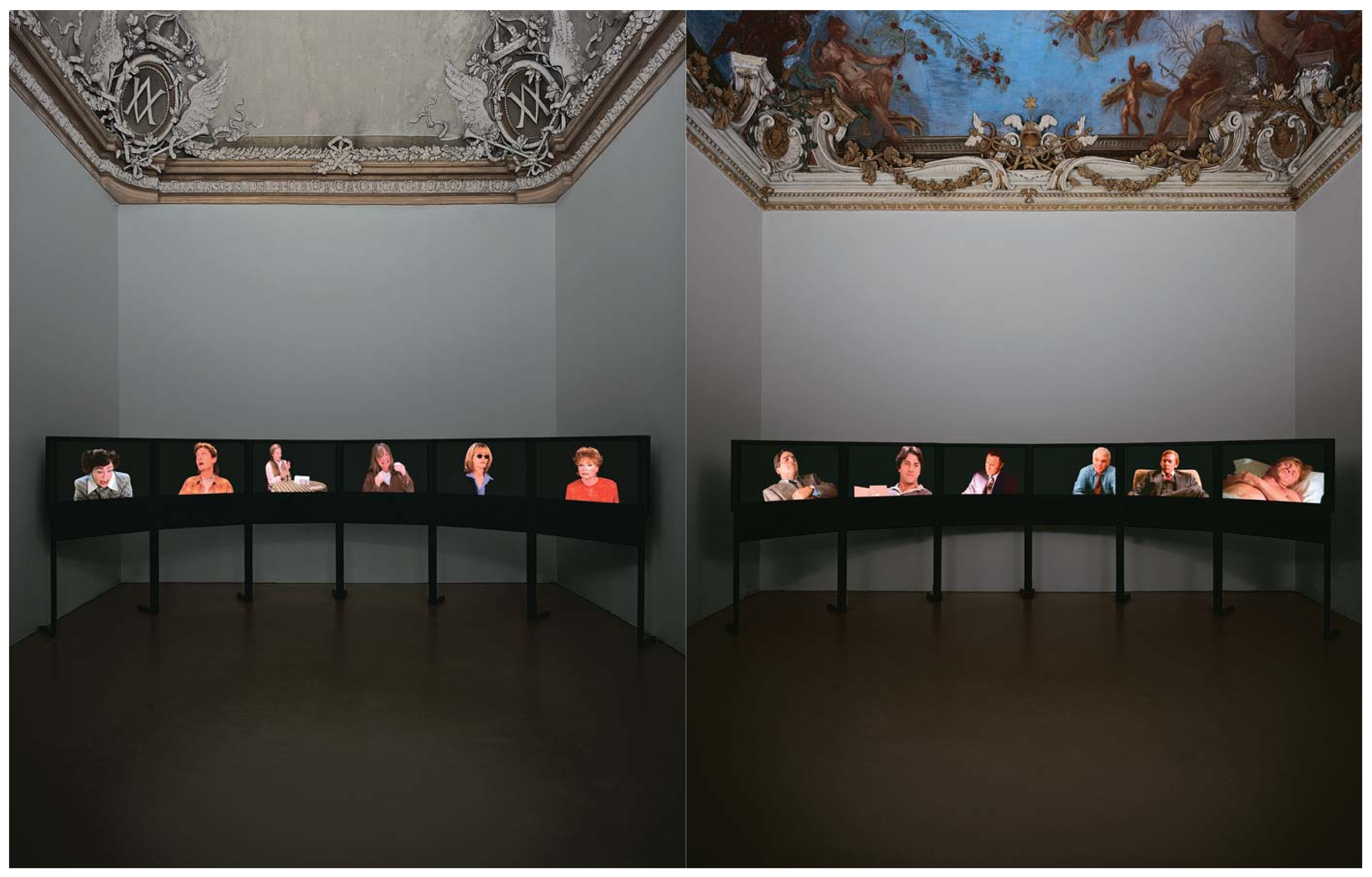
Produced with the support of
Jack Bakker, Groot Bentveld

Mother + Father sind zwei komplexe Collagen, die mit Versatzstücken aus Hollywood-Filmen archetypische Familienrollen reflektieren, wie sie in der Populärkultur dargestellt werden. Beide Arbeiten sind auf Gestellen mit je sechs Plasmamonitoren installiert. *Father* reduziert Auftritte männlicher Hollywood-Hauptdarsteller mittels knapper Aussagekürzel auf ihre Vaterrolle, *Mother*, in einem separaten, identischen Raum, führt mit bekannten Schauspielerinnen ebenso stereotypische Mutter-Konstruktionen vor.
Quer durch die verschiedenen Vaterrollen – Tony Danza, Dustin Hoffman, Harvey Keitel, Steve Martin, Donald Sutherland und Jon Voight – scheint das Thema Sex eine zentrale Bedeutung zu haben, als Bezugspunkt von Selbsterfahrung und als Gefahr für die immer wieder heraufbeschworene Sexualität der Tochter, eine Gefahr, die mit aller zur Verfügung stehenden rhetorischen Macht abgeschmettert werden muss. Die Mütter (Faye Dunaway, Susan Sarandon, Julia Roberts, Diane Keaton, Shirley McLaine und Meryl Streep) dagegen stehen unter dem thematischen Diktat von Schuld und Opfertum und scheinen den väterlichen Einschüchterungsmanövern ihre eigene, nach innen gerichtete Aggressivität und den Horror des Zurückgelassen-Werdens entgegenzuhalten.
Die Unterhaltungen der jeweiligen Elternteile sind voller Wiederholungen und digital erzeugter Ticks. In den fiktiven Räumen dieser jeweils kollektivierten Psycho-Profile flackern die Archetypen rhythmisch über die Bildschirme und tauchen in unregelmäßigen Intervallen immer wieder auf. Als Bilder sind sie ebenso instabil wie als Versatzstücke scheinbar verlässlicher Identitätsmuster. Innerhalb jeder dieser elterlichen Gespräche zeichnen sich in einem unentrinnbaren Kreislauf die Sorgen und Unsicherheiten ab, die, imaginär oder wirklich erfahren, nach außen projiziert oder nach innen reflektiert werden. Die Gesprächspartner, die Breitz aus den Filmsplittern digital entfernt hat, suchen als Abwesende die Installationen heim. Was in Breitz' Installation als Kette miteinander verflochtener Monologe erscheint, ist ursprünglich auf andere ausgerichtet, vor denen sich die Konstruktion, Vorführung und Erfindung des Selbst profilieren kann. Das Selbst ist hier immer nur die Antwort auf die imaginierten Bedürfnisse dieser anderen. Das Gegenüber der Mutter ist das Kind, und vor allem die Tochter als Figur, die potenziell beides ist: Mütter sind oft wieder die Mütter von Müttern und setzen interne Vervielfältigungen der ansonsten monolithischen Rollenkonstruktionen außer Kraft oder führen eventuell sogar zu deren Annullierung. Natürliche Familienbindungen geraten unter Druck, wenn die Mütter gestehen, dass sie ihren Sohn verlassen und dass sie Fehler gemacht haben, jedoch aus Liebe. Im Gegensatz dazu sind die Väter mit Kontrolle und Autorität beschäftigt, eine Form der elterlichen Zuwendung, die auferlegt anstatt verhandelt wird. Das Kind (als Gegenüber) ist hier vor allem eine Bedrohung für die Macht des Vaters.
Einerseits isoliert Breitz die Aussagen durch ihre Schnitttechnik, andererseits öffnet sie sie auf die Scheindialoge hin, die sich zwischen den verschiedenen Figuren ergeben. In ihrer Aneignung enttäuschter Hollywood-Rollennormen scheinen sich die verschiedenen Charaktere gegenseitig zuzuhören und miteinander aufzutreten und dabei doch immer ihre Rolle zu proben. Psychologische Verdrängung und der Illusionismus der schauspielerischen Leistung spiegeln hier die Brechungen, an denen sich familiäre und filmische Rollen im Spiel um Rollenklischees und ihre Plausibilitätsansprüche überlagern.

MOTHER + FATHER

Mother + Father are two elaborate collages that deploy footage pilfered from mainstream cinema to reflect on archetypal familial roles as these are portrayed within popular culture. The works are each installed across a support of six plasma displays. *Father* reduces appearances by male Hollywood leads to soundbite statements on fatherhood, while *Mother*, occupying a separate space identical to that of *Father*, platforms iconic actresses as they perform somewhat stereotyped constructions of motherhood.
Across the range of actors playing in *Father*—Tony Danza, Dustin Hoffman, Harvey Keitel, Steve Martin, Donald Sutherland, and Jon Voight—sex seems to be of key importance, as a point of reference for self-understanding and familial control, but also in relation to the blossoming sexuality of the daughter, which needs to be thwarted at all costs. The mothers (Faye Dunaway, Susan Sarandon, Julia Roberts, Diane Keaton, Shirley McLaine, and Meryl Streep) counter these paternal intimidations and fears with their own blend of self-hostility, addressing topics such as motherly guilt and sacrifice, as well as an apparently shared loathing of abandonment and emptiness.
The conversations between each set of parents are rife with repetition and digitally evoked psychological tics. Within the fictional spaces of each of these collectivised psycho-profiles, the archetypes flicker across their respective screens rhythmically, appearing and disappearing at unpredictable intervals: they are as unstable as images within these constructed constellations, as they are as components of a supposedly reliable fiction of identity. Within each of the parental polylogues there is a staging of anxiety and insecurity—both imaginary and received—simultaneously projected outward and reflected inward in an inescapable cycle. Missing interlocutors (all traces of the other actors who appeared opposite the selected mothers and fathers in the source movies are digitally erased) haunt the installations. What may at first appear as a series of interwoven monologues in Breitz's partnered installations, is nevertheless always directed towards an other that serves as constitutive foil for the construction or indeed invention of selfhood; or rather for the projection of that which can feature as self in imaginary response to the needs of fabricated others. The prominent other to *Mother* is the child, and particularly the daughter as a figure combining the possibility of both positions—mothers are often also mothers of mothers—and thus triggering the internal multiplication of monolithic role constructions, or indeed leading to their undoing. Naturalised familial bonds come under pressure at moments where *Mother* describes her abandonment of a son or confesses to having made mistakes, though only out of love… . By contrast, *Father* patrols the space of control and authority, a form of parental recognition that is imposed and enforced rather than negotiated. Here the child (as other) is a constant threat to the rule of the father.
Breitz isolates and reduces the fragmented statements and performances extracted for her purposes, while simultaneously unleashing them into new lateral dialogues. In her appropriation of dysfunctional Hollywood gender-normativity, the different cast members appear to be listening to each other and performing alongside each other, as much as they seem to be rehearsing their roles before colleagues. The psychological condition of denial and the filmic suspension of disbelief are the mirrored fault lines along which familial and screen roles coincide as Breitz probes these clichéd models and their respective claims for plausibility.



Legend (A Portrait of Bob Marley), 2005
Shot at Gee Jam Studios, Port Antonio, Jamaica, March 2005
30-Channel Installation, 30 Hard Drives
Duration: 62 minutes, 40 seconds

Commissioned by Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Vienna

Legend huldigt Bob Marley aus der Perspektive ihn verehrender jamaikanischer Fans über Generationen hinweg. Die Arbeit verweist auf Marley als Musiker, aber auch als visionäre politische Figur postkolonialer Versprechen auf Befreiung und Selbstbestimmung. Marleys anhaltende Bedeutung als zentrale Identifikationsfigur für viele Jamaikaner lieferte Breitz den Ausgangspunkt für dieses Porträt, das erste in ihrer Serie über die Funktionsweisen des Fantums. Breitz lud 30 Marley-Fans dazu ein, Stück für Stück die Gesangsspur des grundlegenden „Legend"-Albums von Bob Marley aus dem Jahr 1984 in einem professionellen Aufnahmestudio in Port Antonio in Jamaika neu aufzunehmen. Die Arbeit synchronisiert das daraus entstandene Film- und Tonmaterial in einer 30-Kanal-Videoinstallation paralleler Wiederaufführungen und ersetzt dabei die musikalischen Arrangements und Marleys ikonische Stimme mit den Körpern und Stimmen der Fans, die somit zu verkörperten Vermittlern der Musik werden.

Zusammen deuten die 30 Fassungen, die hier von männlichen und weiblichen Fans verschiedener Altersgruppen gesungen werden, die Spannbreite möglicher Identifikationen mit dem originalen Album und seinem abwesenden Reggae-Star an. Einige Fassungen gehen in intimer Nähe mit der Musik auf, andere folgen dem Leitbild detailgetreu, wieder andere improvisieren und nutzen das Original mehr als Inspiration denn als Vorbild. Diese Spannbreite zeigt sich zudem in der selbst gewählten Kleidung, den Bewegungen und Gesten der Fans, die mehr durch ihre Aufrichtigkeit als durch offensichtlich erkennbare mimetische Treue zum Original vereint sind.

Gleichzeitig sind alle diese individuellen Aufführungen durch das Format der originalen Schallplatte gerahmt, bis hin zu den ‚Thank yous', die gelegentlich zwischen den Titeln zu hören sind. *Legend* ist damit unweigerlich auch eine Reflexion auf die Musikindustrie, die Marleys Aufstieg zum Superstar sowohl ermöglichte als auch dessen Konditionen bestimmte. Kritiker sind sich einig, dass der Erfolg des Albums der „Greatest Hits", das drei Jahre nach Marleys frühzeitigem Tod seinen internationalen Ruf manifestierte, auch auf kommerziellen Kompromissen beruhte und nicht zuletzt darauf, dass melodische Attraktivität über politische Botschaften gestellt wurde; die Platte ist ein Zeugnis sowohl des visionären Musikers als auch seiner Vermarktung. Breitz' Engagement untersucht damit auch, in welchem Maß Musik und ihre Botschaft diese Konditionen sichtbar machen und ob nicht sogar die Wiederaufführung der Platte zumindest einen Teil der politischen Brisanz zum Leben erwecken kann, die die Musik einst enthielt und möglicherweise immer noch in sich trägt. Sowohl für das Album als auch für Breitz' Bearbeitung gibt Marley selbst den erlösenden Horizont einer geopolitisch und kulturell, psychologisch und kollektiv verfassten Ordnung ab, für die Musik schon immer eine der offensten Identifikationsebenen war.

Das optische und akustische Gesamtbild der Installation erscheint so als paradoxe Antwort auf die Fragen, die die Arbeit zentral zu stellen scheint. Die Menge an Variationen macht es fast unmöglich, sich auf einzelne Fan-Darbietungen einzulassen, und die Vielfalt der eigenwilligen Tribute ebnet sich letztlich nahezu ein. Dass die Arbeit ähnlichen Paradoxien wie der Erfolg des Albums unterliegt, wird durch ihre Form eingestanden. Die rasterartige Struktur erkennt die Differenzen, die von den Aufführenden ausgelebt und eingeklagt werden, nur in dem Maße an, in dem sie sie andererseits auch überspielt.

LEGEND (A PORTRAIT OF BOB MARLEY)

Legend pays tribute to Bob Marley from the perspective of a cross-generational community of reverent Jamaican fans. The work alludes to Marley as a musician, but also as a visionary political figure at the forefront of the post-colonial promise of liberation and self-determination. Marley's ongoing existence as an important identificatory figure for a broad range of Jamaicans offered Breitz an initial point of focus for this portrait, the first in a series exploring the workings of fandom. Breitz invited thirty ardent Marley fans to re-record the vocal tracks of the seminal 1984 album *Legend*—song for song—in a professional recording studio in Port Antonio, Jamaica. The resulting footage is displayed as a thirty-channel video installation that gathers the diverse performances into synchronous re-enactment, substituting the original album's musical arrangements and iconic vocals with the intensity of the fans' bodies and voices.

Collectively, the thirty renditions of the album by male and female performers of all ages, sketch a range of possible identifications with the original album and the absented reggae star. Some of the participants inhabit the music almost imperceptibly, virtually disappearing into their own intimate relationships with the original tracks. Some follow the album's script scrupulously, while others improvise somewhat spontaneously, treating the original as an invitation to response, rather than as a lead to follow. This range is echoed in the self-defined outfits, moves and gestures of each fan; their coherence as a group can be traced more to shared sincerity, than to any apparent sense of obligation to remain mimetically faithful to the original.

Yet, ultimately all of the performances are framed by the format of the original album; this extends even to the occasional 'thankyous' that are audible in the breaks between tracks. *Legend* as such inevitably reflects on the music industry that both enabled and determined the conditions for Marley's superstardom. This 'greatest hits' compilation was of course the album that cemented Marley's international reputation (three years after his premature death): critics agree that the success of the album was made possible by a series of concessions to commerce, in particular the foregrounding of melodic appeal over political content. The album is thus emblematic of both a visionary and inspiring musician and the conditions of commodification that made him a star. Breitz's invitation to Marley fans explores the extent to which the music (and its message) can transcend these conditions, perhaps questioning the degree to which the re-enactment of the album may resuscitate some of the political charge once carried by these songs, if at all. For both the original album and Breitz's eponymous cover version, Marley signifies the redemptive horizon of an order that is both geopolitical and cultural, psychological and collective; an order for which music offers one of the most amorphous platforms of identification.

In its overwhelming visual and acoustic overallness, the work resonates as a paradoxical response to the series of questions that it seems to pose. The sheer mass of information makes it virtually impossible to focus on any one of the fans for very long, and as such tends toward levelling individual idiosyncrasies. That this installation is likely to be subject to the same paradox that guaranteed the success of the original album is conceded by its form: the grid-like structure both acknowledges and disavows the differences claimed and inhabited by the participating performers.



King (A Portrait of Michael Jackson), **2005**
Shot at UFO Sound Studios, Berlin, Germany, July 2005
16-Channel Installation,
16 Hard Drives
Duration: 42 minutes, 20 seconds
Ed.: 6 + A.P.

King + *Queen*, **2005**
2 Multi-Channel Installations, 46 Hard Drives:
King (A Portrait of Michael Jackson), **2005**
Queen *(A Portrait of Madonna)*, **2005**
Ed.: 2 + A.P.

Candice Breitz' zweites Porträt von Musikikonen ist gleichzeitig eine Neufassung des „Thriller"-Albums (1982) von Michael Jackson. Die in Berlin aufgenommene Arbeit vereint Jackson-Fans auf 16 Monitoren zu einer Stück-für-Stück-Neufassung des wohl legendärsten Albums der Popgeschichte. Wie auch in *Queen* und *Working Class Hero,* den folgenden Arbeiten der Porträt-Reihe, wurden die Aufführenden durch Anzeigen in Magazinen und Fanzines sowie im Internet angeworben. Breitz' einziges Auswahlkriterium war, dass sich die Fans dem Star ernsthaft verpflichtet fühlten. Jeder der ausgewählten Teilnehmer hatte dann die Möglichkeit, das gesamte Album in einem professionellen Tonstudio in Berlin neu einzusingen. Die daraus resultierenden Aufnahmen sind eine A-cappella-Hommage an den Star und seine Musik und belegen die Spannbreite von Modellen, die er als Kulturfigur ermöglichte.
Auf den 16 vertikal ausgerichteten Plasmabildschirmen der Installation wird Jackson heraufbeschworen und vervielfältigt. Die Aufführungen erstrecken sich von Jackson-Imitationen, die sich jeder Bewegung und jedem Tick des Originals anzugleichen versuchen, bis zu den eher impressionistischen Annäherungen, die nur vereinzelte Bewegungen oder auch nur die Musik adaptieren. Andere dagegen schaffen individuelle Übersetzungen: die „Billie Jean"-Fassung einer Bauchtänzerin im traditionellen Kostüm ist weder ironisch zu verstehen noch weniger angemessen als andere Verkörperungen, die die Identifikation mit dem Star durch einen einzelnen weißen Handschuh oder den bekannten Hüftschlenker beanspruchen.
Breitz' Porträt des abwesenden „King of Pop" widmet sich im Besonderen dem Album „Thriller", weil es ein neues Maß an Massenwirksamkeit erreichte und damit Pop als Massenphänomen vorwegnahm. Breitz' Pop-Anthropologie ist einerseits die Erforschung des Jackson-Kults und untersucht andererseits, welche Attraktionen generell der kommerzielle Pop birgt und wie diese sich in kodifizierten Identifizierungsmustern zwischen Fan und Star manifestieren. Hier, wie auch in anderen Arbeiten der Serie, ist Wahrhaftigkeit für die Darsteller insofern weitgehend irrelevant, als sie Jackson vor allem als flexible Projektionsfläche für neue Subjektivitäten zu nutzen scheinen. Seine Androgynie und ethnische Ambiguität bieten eine weitgehend durchlässige Schablone.
Selbstbewusstsein ist eine andere wichtige Kategorie in dieser Arbeit. Einige der Teilnehmer sehen wie für die Rolle gemacht aus, führen darüber hinaus jedoch nicht viel vor; andere sind am faszinierendsten, wenn sie zwischen den Titeln stillstehen. Obwohl einige extrovertierter sind als andere, ist das nur ein Aspekt von Fantum und hat letztlich mehr mit Projektion zu tun als mit Intensität. Im gleichförmigen Raster der Inszenierung von *King* drückt sich eine große Spannbreite von Fanhaltungen aus, von den Imitatoren bis zu denen, die lediglich mit einem Accessoire oder einem Manierismus spielen, von denen, die sichtbar ihre Liebe zur Musik ausdrücken, bis zu denen, bei denen weitgehend unklar bleibt, was ihr persönlicher Einsatz in der Musik ist und was ihr Fantum eigentlich ausmacht.

KING (A PORTRAIT OF MICHAEL JACKSON)

The second of Breitz's 'portraits' of musical icons is at the same time a cover version of Michael Jackson's "Thriller" album (1982). Shot in Berlin, the work assembles a group of German-speaking Jackson fans in a sixteen-screen track-by-track recreation of what is probably the most iconic album in pop history. The performers were—as in the case of *Queen* and *Working Class Hero*, subsequent works in this series of multi-channel portraits—recruited through adverts in newspapers, fanzines, and on the web. The only criterion applied in the selection process was Breitz's wish to work with applicants who identified as sincere and ardent fans. Each of the selected fans was given the opportunity to re-record the entire album in a professional recording studio in Berlin. The resulting recordings are collated as an a cappella homage to the star and his music, as much as they are an index of the range of aspirations, identificatory models and subjective possibilities that Jackson's cultural persona continues to inspire.
Jackson is invoked and multiplied across the sixteen vertical plasma displays constituting the support of the installation—the performances of his fans range from impersonations that attempt to approximate the star's every move and tic, to embodiments that are more impressionistic, capturing the odd move or indeed just a quirky vocal sound. For some fans, the appropriation of the album allows a degree of creative translation: a young belly dancer's version of "Billie Jean" is neither ironically intended nor less appropriate than those embodiments that claim identification via a lone white glove or a signature hip thrust.
Breitz's portrait (in absentia) of the 'King of Pop' revisits "Thriller" in particular as it heralded the new levels of mass appeal that would accrue to mainstream pop. Her pop-anthropology may partially focus its interest in the specificity of the Jackson cult, but is more broadly invested in understanding the attractions of popular culture's commercial mainstream, as these attractions are codified in the web of identification between fan and star. Here, as in other works in this series, veracity has no purchase on the range of fan performances; Jackson is appropriated as a flexible screen for subjective projection—his androgyny and racial ambiguity offer a permeable template for identification.
Self-consciousness is another category that looms large in *King*: those performers who look the part, at times offer surprisingly subdued performances; while some individuals are at their most intriguing when they rest inanimately between tracks. The fact that some participants are clearly more extroverted than others opens onto yet another shifting scale of fandom that seems to have more to do with projection than intensity. Granted an equal space and presence within *King*'s grid, a broad range of fan attitudes are played out, from the wholesale impersonators to those who simply toy with the odd accessory or mannerism, from those who visibly express their love for the music to others who offer no easy clues as to their specific investment, as to what it is precisely that motivates their fandom.


78


78

Queen (A Portrait of Madonna), 2005
Shot at Jungle Sound Studio, Milan, Italy, July 2005
30-Channel Installation, 30 Hard Drives
Duration: 73 minutes, 30 seconds
Ed.: 6 + A.P.

King + *Queen*, 2005
2 Multi-Channel Installations, 46 Hard Drives:
King (A Portrait of Michael Jackson), 2005
Queen *(A Portrait of Madonna)*, 2005
Ed.: 2 + A.P.

Breitz' dritte Exkursion in die Bedingungen zeitgenössischen Fantums und die Subjekte seiner Aufmerksamkeit führt 30 neue Fassungen von Madonnas „Immaculate Collection"-Album (1990) zusammen. Mit Popklassikern wie „Material Girl" und „Like A Virgin" war das Album ein Phänomen; in Breitz' Arbeit wird es von Fans aufgeführt, die sie in Mailand eingeladen hatte, ihre eigenen Versionen des Klassikers in einem Tonstudio aufzunehmen (Mailand war ein Verweis auf Madonnas italienische Abstammung und die von ihr häufig eingesetzte italienische Ikonografie).
Die Aufführenden wurden einzeln und jeweils vor demselben, an Fotoautomaten erinnernden Hintergrund aufgenommen und schließlich in die Installation aus 30 Bildschirmen eingesetzt. Sie präsentieren eine große Spannbreite sexueller Ausrichtungen, Posen, Identifikationen, Stilen und Manierismen – Kontraste, die in Breitz' gleichförmigem Installationsraster zugleich hervorgehoben und negiert werden.
Durch die Wahl des Ausschnitts (Kopf, zuweilen Schulter und Arm), vor allem aber auch durch den Charakter der Aufführungen selbst erscheint die Arbeit ausdrücklicher auf Bildlichkeit ausgerichtet als die anderen Porträts der Serie. Wie auch in den anderen drei Arbeiten oblag es den Darstellenden selbst, zu entscheiden, wie sie sich präsentieren wollten. Hier spielen sie prononciert auf die Kamera hin und richten ihre Blicke geradezu aggressiv auf den Rezipienten. Die Beiträge sind teils nachgestelltes Original, teils Selbsterfindungen, die paradoxerweise durch die explizite Unterordnung unter ihr Idol Anerkennung einklagen.
Madonna fungiert hier weniger als Schablone denn als pauschale Einladung, sich selbst neu zu erfinden. Somit dient das Album als Entwurf für eine Re-Artikulation von Geschlecht und Sexualität sowie als Erinnerung an das libidinöse Konsumverhalten in der Entstehungsphase des Albums. Was hier vor Breitz' Kamera vorgeführt wird, hat nichts mit Madonna als Sängerin zu tun, sondern eher mit der kulturellen Funktion, die Madonna besetzt. Hier wird ein Spiel mit aus der Norm gelöstem Geschlechterverständnis möglich, das Transvestiten ebenso einschließt wie die alternde Hausfrau. Ob die individuellen Neuschöpfungen die Vorgaben als inspirierend betrachten, sie als Fetisch feiern, sich ihnen unterordnen oder sich aneignen, stellt sich als Frage für alle präsentierten Inkarnationen der Popkönigin.
Die Ironie der Arbeit liegt nicht zuletzt in der Diskrepanz zwischen dem dem Album immer noch zugesprochenen transgressiven Potenzial und der von Madonna kultivierten, konservativeren Starpersönlichkeit (das Versprechen auf Selbstverwandlung, das die Fans zu feiern scheinen, ist wohl doch eher Wunschdenken). Eine frühere Ironie jedoch liegt darin, wie Madonna sich mit dem Album selbst die Geschlechterperformanz des schwulen Untergrunds aneignete und Phänomene wie Vogueing für den Massenmarkt verfügbar machte. Dass diese performativen Modalitäten mehr als 15 Jahre später von den Fans in *Queen* wieder eingeklagt werden konnten, als hätte diese Angleichung an den Mainstream nie stattgefunden, zeugt von der widersprüchlichen Dynamik sozialer Geschlechterformeln und davon, dass Pop weniger ein Boden für Experimente ist als ein Feld für die Einübung von Gesten und Vorschlägen, welche schon anderswo, in weniger sichtbaren Umgebungen radikaler artikuliert wurden.

QUEEN (A PORTRAIT OF MADONNA)

The third installation emerging from Breitz's reflections on fandom (and the subjects of its attention) stages and aggregates thirty re-performances of Madonna's "Immaculate Collection" album (1990). Including such epoch-defining classics as "Material Girl" and "Like A Virgin", the album was a phenomenon unto itself; it is revisited in Breitz's *Queen (A Portrait of Madonna)* by a crowd of fans who accepted the artist's invitation to record their own versions of its tracks in a recording studio in Milan (a nod to Madonna's Italian lineage and her frequent use of Italianate iconography). The performers were shot individually before the same generic, photo-booth-like backdrop, and subsequently incorporated into a constellation of thirty screens within the final installation. They represent a plethora of gender preferences, poses, identifications, invocations, styles, and mannerisms, contrasts that are paradoxically both highlighted and negated by the grid of sameness imposed by Breitz.
Queen appears more image-centric than the other portraits in this series, both as a result of the tight, headshot-like framing of each individual (broken occasionally by the movement of an arm or shoulder), but also given the particular nature of the performances themselves. As in the other three portraits, participants were left to determine the nature of their performances: here the performers act very much to camera, addressing their gazes almost aggressively to the imaginary recipient of their recorded images. Their tributes function partially to recreate the visual language of Madonna's original performances; but also seem to assert the possibility of self-invention (paradoxically validated through allegiance to the original).
Madonna features less as a template here, than as a licence for invention; the album accordingly serves as a blueprint for the re-articulation of gender and sexuality, as well as a reminder of the libidinous relationships to the commodity that had become prominent by the time of the album's making. The performances captured by Breitz ultimately have less to do with Madonna as such, than with the Madonna function: this is more than an effect, allowing as it does for a play with normativity and type that is both assertive and unhinged, encompassing the likes of a female impersonator as much as a middle-aged housewife. Whether the individual performances can ultimately be understood as aspirational, fetishistic, submissive or appropriative in their recreation of the source album, is a question that resonates across this unstable reincarnation of the then emerging 'Queen of Pop'.
One of the ironies of the piece is the dynamic discrepancy between the transgressive potential that is still attributed to the album and the conservative star persona later cultivated by Madonna (the possibility of self-transformation that the album's fans appear to celebrate may well amount to wishful thinking). An earlier irony yet resides in the manner in which the album (and its accompanying music videos) famously pillaged the gender performativity of the queer underground, mainstreaming phenomena such as vogueing for the mass market. That such modalities of performance could still be reclaimed fifteen years later by the fans appearing in *Queen*, as if this mainstreaming had never occurred, lays bare the contradictory dynamics of gender articulation, and points to the fact that mainstream pop is often less a ground for experimentation than a milieu for rehearsing gestures and proposals that have already been articulated more radically in other (less visible) contexts.





Working Class Hero (A Portrait of John Lennon), 2006
Shot at the Culture Lab, Newcastle University, United Kingdom, August 2006
25-Channel Installation, 25 Hard Drives
Duration: 39 minutes, 55 seconds
Ed.: 6 + 2 A.P.

Commissioned by BALTIC Centre for Contemporary Art, Gateshead

Die neueste Arbeit in Breitz' Porträtreihe zu Popikonen und deren Fangemeinden gilt John Lennon als Sänger nach seiner Zeit mit den Beatles. Für *Working Class Hero* führen 25 ausgewählte Fans sein erstes Soloalbum von 1970, „John Lennon/Plastic Ono Band", vor Ort in Newcastle neu auf. Breitz hat die Kopfaufnahmen der Vorführungen zu einer gemeinsamen Struktur kombiniert, deren Zusammenhalt stärker durch die Ernsthaftigkeit der Vorführungen erzeugt wird als durch erkennbare Ähnlichkeiten mit der Person oder der Musik John Lennons. Abgesehen von der charakteristischen Lennon-Brille, die einer der Vorführenden trägt, oder dem Erhaschen eines Blicks auf ein John-Lennon-T-Shirt, gibt es nur wenige optische Hinweise auf das Identifikationssubjekt. Statt ihr Vorbild nachzuahmen oder sich in ihm zu verlieren, drücken die meisten Aufführungen eine Verpflichtung zum Inhalt der Lieder aus, die die Figur John Lennons überblendet. Die kämpferischen Texte von Stücken wie „Working Class Hero" oder „God" bieten dafür ideales Material.

Die Arbeit unterscheidet sich nicht nur durch die nüchterne Aufrichtigkeit und relative Homogenität der Darbietungen von den vorhergehenden Werken der Porträt-Serie. Während das Marley-Porträt *Legend* die Absorption des anderen durch die Distributionsmechanismen der Musikindustrie thematisiert, untersucht *King (A Portrait of Michael Jackson)*, wie Differenz unter der Scheinlegitimität von Jacksons post-ethnischer Androgynie verdrängt wird. Wenn Madonna in den Aufführungen ihrer Fans in *Queen (A Portrait of Madonna)* als schwule Heldin des Massenmarktes erscheint, zielt *Working Class Hero* dagegen auf Klassenzugehörigkeit ab, zumindest ist das der Anspruch derjenigen, die sich auf Breitz' Aufruf meldeten.

Verglichen mit den Ikonen dieser Porträt-Reihe ist der introvertierte Lennon eher eine Randfigur. Dem entspricht, dass seine Fans weniger an Selbsterfindung und dem Feiern des Selbst interessiert zu sein scheinen, wenn sie die melancholischen Lieder des „Plastic Ono Band"-Albums singen. Die Vorführenden spiegeln stattdessen eher das Verhältnis von Prediger und gelehrter Schrift, wenn sie die in den Liedern enthaltenen Botschaften annehmen und verstärken.

Vor dem Hintergrund dieser andächtigen Haltung und der ungeschönten Geradlinigkeit, mit der die meisten Teilnehmer vor Kamera und Mikrofon treten, werden kleinste Modulationen oder eigenwillige Interpretationen deutlich sichtbar. Sänger, die ein bisschen zu früh oder zu spät einsetzen, stören geradezu, und wo sich selbst erfundene Handbewegungen oder eingeübte intensive Blicke in den Vordergrund drängen, erlauben sie Einblicke in die Projektion von Aufrichtigkeit.

Unter den vier Porträts der Serie ist die Lennon-Arbeit vielleicht die homogenste; auf ihre Weise hinterfragt aber auch sie Normvorstellungen genau dann, wenn sich vor dem Hintergrund einer ausdrücklichen individuellen Verpflichtung zu den Liedtexten jede Abweichung umso deutlicher abzeichnet. Während die anderen Porträts ihr Potenzial aus der Spannung zwischen formelhaftem Rezept und erfinderischen Möglichkeiten schöpfen, stellt *Working Class Hero* Authentizität als Bedingung und Frage des Star-Fan-Verhältnisses in den Vordergrund. Ermöglicht Lennon als Figur nach dem Ausstieg aus dem Mainstream so etwas wie echte Kommunikation, oder ist auch die herzergreifende Aufrichtigkeit, die seine Fans ausdrücken, wiederum nur eine weitere Unterwerfung unter verfügbare Marktschablonen?

WORKING CLASS HERO (A PORTRAIT OF JOHN LENNON)

The most recent of Breitz's 'portraits' of musical icons (and the multi-facetted fan communities that are their mirror), takes the post-Beatles John Lennon as its subject. For *Working Class Hero*, twenty-five fans volunteered to re-perform his first solo album, "John Lennon/Plastic Ono Band" (1970), on location in Newcastle. Breitz combines the head-and-shoulders footage capturing the individual performances into a collective structure that coheres more as a result of the performers' earnestness than as a measure of recognition of the portrayed singer's music, voice or iconic visual appearance. Apart from the trademark Lennon glasses sported by one fan or the odd glimpse of a Lennon T-shirt, there are few visual clues as to the subject of identification here. The performers appear to express genuine commitment to the content of the songs, as opposed to invoking or dwelling on the persona of the original performer: the combative lyrics of songs like "Working Class Hero" or "God" provide ample material for such alignments.

The sombre sincerity and relative homogeneity of the renditions set this portrait apart from the preceding works in the series. While the portrait of Marley opens onto questions regarding the articulation and absorption of otherness by the mechanisms governing mainstream music distribution, *King (A Portrait of Michael Jackson)* explores the disavowal of difference that Jackson's androgynous, post-race persona appears to legitimate. If Madonna is embraced as queered heroine of the popular mainstream in the re-performances of her fans in *Queen (A Portrait of Madonna)*, the portrait of Lennon seems instead to have provoked the question of class for those devotees who stepped forward in response to Breitz's casting call.

The brooding Lennon of "Plastic Ono Band" is a marginal figure in relation to the mainstream framework occupied by the other three icons portrayed in this series of portraits. Appropriately perhaps, his fans seem less than interested in invention and self-celebration in their embodiment of the melancholic songs and raw musings offered by "Plastic Ono Band". As they revisit the album, the Lennon fans instead echo the relationship between preacher and scripture: the rehearsal of the original is a means of assuming and amplifying the messages that are articulated by the source album. The devout nature of the performances and the unembroidered straightforwardness with which the majority of the participating performers step before the camera, render subtle modulations or idiosyncratic interpretations all the more visible. Individuals who burst into song a second too early or end a touch too late seem poignantly disruptive; moments of personal appropriation engendered in customised hand movements or intense stares offer revelatory insights into the projection of allegiance.

Among the series of four portraits, this one is perhaps the most consistent in texture, yet it ends up probing normativity in its own manner: measured against the explicitly visible commitment of the fans to the manifest content of the lyrics, any incongruity or discontinuity is all the more eye-catching. While the preceding portraits draw on the tension between formula and invention, *Working Class Hero* foregrounds the question of authenticity, as it is tested by the star-fan relationship: does Lennon provide a platform for genuine communication, or is the heartfelt sincerity expressed by his fans simply another form of subjection to the conditioning of available templates prescribed by the market?







***Him + Her*, 1968–2008**
Two 7-Channel Installations,
14 Hard Drives:
***Him*, 1968–2008**
***Her*, 1978–2008**
Ed.: 6 + 2 A.P.

***Him*, 1968–2008**
7-Channel Installation,
7 Hard Drives
Duration: 28 minutes,
50 seconds
Ed.: 3 + A.P.

***Her*, 1978–2008**
7-Channel Installation,
7 Hard Drives
Duration: 23 minutes,
56 seconds
Ed.: 3 + A.P.

Commissioned by Outset Contemporary Art Fund, London

Him + Her stellt auf je sieben Videobildschirmen zwei imaginäre psychologische Profile vor: Auf der einen Seite hat Breitz 28 Rollen der Schauspielerin Meryl Streep aus Filmen der letzten 30 Jahre isoliert und in eine Reihe imaginärer Auseinandersetzungen der Schauspielerin mit sich selbst zusammenmontiert. In einer getrennten, jedoch parallelen und symmetrischen Anordnung verknüpfen sich 23 Charaktere des Schauspielers Jack Nicholson aus den vergangenen 40 Jahren zu einem Medley von virtuellen Dialogen seiner Leinwand-Egos.
Auf einer Ebene präsentiert die Arbeit eine kaleidoskopartige Collage geborgter Einblicke in die Prozesse eines schizophrenen Geistes, durchwoben von Hollywood-Weisheiten. Die oft Rorschachtest-artigen Spiegelungen verleihen ihnen spielerisch surreale Kohärenz, die bestenfalls ein optisches Ausweichmanöver ist, denn der formale Zusammenhalt steht in deutlichem Kontrast zum Auseinanderfallen des Subjekts, das die Arbeit vorführt und aus der sich die miteinander verflochtenen Dialogversatzstücke speisen. Selbst ‚Nicholson' und ‚Streep', die ruhmbesetzten Eigennamen, können die Spannungen zwischen den verschiedenen Persönlichkeitsfragmenten, die hier aufeinandertreffen, nicht wirklich auffangen. Zwischen verschiedenen Selbsterfindungen und Altersgruppen wechselnd, verweisen die verschiedenen Rollen verführerisch auf den Wunsch nach einer selbstbestimmten Individualität, oder, übertragen auf den fiktionalen Raum des Kinos, nach einem soliden Leinwand-Subjekt. Subjektwerdung ist in *Him + Her* unausweichlich verdoppelt und führt so beides vor, den psychologischen Prozess in der Charakterentwicklung wie auch einen durch professionelle Schauspielfähigkeiten erarbeiteten kreativen Prozess.
Breitz' Manipulation des gefundenen Materials konkurriert unweigerlich mit den Verdoppelungen und Überlagerungen, die schon unter den ursprünglichen Hollywood-Bedingungen immer im Spiel sind. Das Stottern in den kurzen, für die Aufbereitung ausgewählten Materialsplittern sowie ihre abrupten digitalen Schnitte und Loops importieren ihre konzeptionelle Herausforderung an Hollywoods Geschlechterkonstruktionen in zitternde Gesichts- und Körpererscheinungen. Kohärenz ist bestenfalls ein Beiprodukt und entsteht eher zufällig in den schizophrenen Vorführungen der digital konstruierten Monologe.
Breitz' *Him + Her* lädt zu einer nahsichtigen Betrachtung ein, die die Grenzen filmischer Illusion umspielt. Während die zusammengeschnittenen Fragmente unweigerlich dazu tendieren, sich zum veräußerten inneren Monolog zu schließen, stehen „sie" und „er" notwendigerweise immer im Austausch untereinander, entweder angesprochen oder ansprechend (sich selbst, gegenseitig oder auch beides durch das Publikum). Sie sind niemals einfach „sie" und „er". Am Horizont der Arbeit zeichnet sich Sprechen als Praxis ab, welche Realitätsspiegel und Ausweg aus eben dieser Realität zugleich ist. Die Spannung der vielschichtigen Monologe, zwischen exhibitionistischer Vorführung und fragendem Eingriff, stellt Hollywood als psychologisches Regime vor, in dem Geschlecht als Handlungsschema und Voyeurismus als Stimulanz funktionieren. Nicholsons nacktes Gesäß unter dem Patientenkittel spielt dabei ebenso mit wie seine Rolle als Patient in dem Klassiker „Einer flog über's Kuckucksnest". Aber *Him + Her* beziehen sich auch auf diese Motive, um damit der Frage nach künstlerischer Arbeit selbst nachzugehen – dem Verhältnis von gegebenem Material und seiner Übertragung. In der Spannung zwischen Therapie als Sprechakt und Sprache als entscheidender Dimension des Tonfilms wird Breitz' digitale Collage ein Modell von Autorschaft, das notwendig auch als Herausforderung funktioniert.

HIM + HER

Him + Her offers two imaginary psychological profiles, each displayed on seven plasma displays. In the first, a palette of twenty-eight Meryl Streep performances—extracted from movies spanning the last thirty years—is spun into a series of imaginary exchanges between the actress and herself. In a parallel and symmetrical installation, twenty-three characters played by Jack Nicholson over the last forty years are edited into a medley of virtual conversations between the actor's various on-screen egos.
On one level, the pair of installations presents a kaleidoscopic collage of borrowed glimpses into the schizophrenic and theatrical workings of the mind, as inflected through Hollywood lore. The Rorschach-like configuration of the two works (they often mirror a particular Jack or Meryl left and right), projects a mock-surrealist coherence that is at best a formal decoy, insisting visually on a centred presence that is in stark contrast to the explicit disintegration of the subject that transpires across the duration of each of the woven polylogues. 'Nicholson' or 'Streep'—as proper names—provide only the most tenuous of links between the various fragmented personalities that they reference here. Split into a plethora of invented selves, and scattered over a range of stages of life, their multiplied talking heads allude tentatively to the desire for self-determined individuality or—as this translates in the fictive space of cinema—for stable on-screen subjectivity. Subject formation is thus inevitably doubled in *Him + Her*, alluded to both as a psychological process at the level of character development, as well as a creative process forged by professional acting skills.
Breitz's manipulations of the found footage are necessarily layered over the doublings, overlaps, and conjunctions that are always already at play under the original conditions of Hollywood. Her conceptual challenge to Hollywood's stagnant gender regime is delivered through the range of jittering fragments of performance selected for the edit, but also via her abrupt use of digital cutting and looping, resulting at times in a stuttering effect that parodies the spasmodic repetition of conventions across mainstream cinema. Coherence is at best a side effect here, if not altogether accidental to the schizophrenic displays offered up by the constructed monologues.
Breitz's *Him + Her* invites a close reading that plays at the margins of suspended disbelief. Yet, since the juxtaposed fragments inevitably tend towards cohering into an externalised internal monologue, they are only ever collectively constituted as 'him' or 'her', as caught up in exchange, as addressing or addressed: themselves, each other, or both (via the audience). They are never simply 'he' or 'she'. Here talking is a practice that both mirrors and evades reality. The tension in the two multilayered monologues between exhibitionist display and interrogative imposition evokes Hollywood as psychological regime, gender as plot and voyeurism as stimulant. Nicholson's exposed behind (glimpsed under a hospital gown) plays into this reading, as does his enactment of the patient template in his iconic performance in "One Flew Over the Cuckoo's Nest". Yet *Him + Her* draws on these tropes only as it projects them onto the question of artistic production, in relation to the found material and as a way of translating it. In the tension between the talking cure and the condition of the talkies, collage becomes a model of authorship that is fundamentally a means of contestation.











New York, New York, 2009
6-Channel Installation,
6 Hard Drives
Ed.: 6 + 2 A.P.

A Performa Commission with Kunsthaus Bregenz

Produced by Performa in association with The Power Plant, Toronto, and Scott Macaulay. Supported by The TOBY Fund, Goodman Gallery and Performa Producer's Circle member David Raymond.

New York, New York führt Breitz' Arbeit über und mit identischen Zwillingen (aus der *Factum*-Serie) fort. Vier eineiige Zwillingspaare wurden eingeladen, während eines eintägigen Workshops vor laufender Kamera eine Figur ihrer beider Wahl zu entwickeln, die dann auf der Bühne gespielt werden sollte. Die Zwillinge konnten entscheiden, ob die Charaktere biografisch oder rein fiktiver Natur sein sollten. Die aus diesen langen Sitzungen entwickelten Charaktere wurden in der Vorführung vor einem Publikum im November 2009 in New York der freien Improvisation überlassen. Jedes Zwillingspaar wurde gebeten, in Hinsicht auf ihren miteinander geteilten fiktiven Charakter auf der Bühne so identisch wie möglich auszusehen.
Für die Aufführung wurde die Besetzung von acht Darstellern in zwei identische Gruppen von je vier aufgeteilt (jede Gruppe umfasste also alle vier Figuren). Die Darstellenden wechselten sich zwischen der ersten und der zweiten Hälfte der Aufführung ab, sodass die erste Gruppe die vier Charaktere während des ersten Aktes spielte, woraufhin die zweite Gruppe die Figuren übernahm, die vorher von ihren Zwillingen gespielt worden waren. Zu keinem Zeitpunkt erschienen die Zwillingspaare zusammen auf der Bühne, und keiner der Darsteller hatte vor Beginn der Aufführung die anderen Darstellenden spielen sehen.
Obwohl die beiden Besetzungen fast identisch aussehen, schafft die Verdoppelung jedes Charakters eine unerbittliche Reihe von Testanordnungen. Welche Ähnlichkeiten und Unterschiede ergeben sich, wenn dieselbe Figur von zwei Darstellern gespielt wird, die nie zusammen aufführen, aber dennoch vom gleichen fiktiven Selbst als Ausgangspunkt ihrer Darstellung ausgehen und (zumindest nominell) auf der Bühne den gleichen fiktiven Charakteren begegnen? Die Arbeit setzt an, wo *Factum* endet, wenn angebliche Ähnlichkeiten zwischen eineiigen Zwillingen als Ausgangspunkt für Erfindungen und die stets unfreiwillige Inszenierung von Differenz deutlich werden, die sich aus den unvermeidlichen Verschiebungen zwischen den jeweiligen Zwillingspaaren ergeben.
Zwischen einem Zwilling und dem anderen, der Zeit zwischen den zwei Vorführungen und den Details, die sich aus den Improvisationen ergeben, vervielfältigt sich die Dynamik der ursprünglichen Verdoppelung und lässt sich nur begrenzt auf Bedeutung zurückführen. Stattdessen entsteht aus den immer nur fast passenden Parallelen eine verunsichernde Dynamik, in die das Publikum sich einfinden muss. Was hier geschieht, lässt sich weitgehend nicht mehr auf die ursprüngliche Rolle, die sich die Zwillinge erdacht hatten, zurückführen, stattdessen wird überdeutlich, dass es keine fixe Schablone für einen Charakter geben kann, dass es kein „Original" gibt und dass jede Vorführung immer nur eine Version von vielen ist.
Wenn das gefilmte Material der Live-Aufführungen in eine Zweikanalinstallation übersetzt wird (in einem separaten Raum wird zudem der Workshop mit den Zwillingspaaren, in dem die Rollen erarbeitet wurden, auf einem je separaten Bildschirm gezeigt), entfaltet sich die Verdoppelung, die ursprünglich zeitlich nacheinander stattfand, nun räumlich als linke und rechte Linse einer stereoskopartigen Installation. Die Herausforderung, die Zwillings-Improvisationen als zusammenhängend und doch getrennt zu verstehen, bleibt bestehen. Hier ist Identität als performativer Prozess sowohl eingeschränkt als auch herausgefordert von unsichtbaren Einschreibungen, seien diese sozialer, theatralischer oder genetischer Art: „The Scripted Life" wird in beiden Fällen sowohl metaphorisch als auch wörtlich dargestellt.

NEW YORK, NEW YORK

New York, New York extends Breitz's earlier dialogues with identical twins (in her *Factum* series) into the realm of live performance. Four pairs of identical twins were each invited to develop a character of their choice over the course of a daylong workshop recorded on camera, in preparation for bringing these characters to life on stage. The twins were given free rein as to whether their characters would draw on personal experience or be completely fictional. The characters emerging from these lengthy sessions were then abandoned to improvisation on stage in a two-act play performed before a live audience in New York City during November 2009. Each pair of siblings was asked to appear as identical to one another as possible on stage, in keeping with their shared character.
For the live performance, the cast of eight was split into two identical casts of four (each cast of four actors was composed of all four characters). The players in the cast shifted between the first half of the performance (during which Twins A played the four characters), and the second (during which Twins B slipped into the same characters that had been played by their siblings in the first half). Twin siblings did not appear together on stage at any point; none of the characters had physically laid eyes on any of the other characters until the live performance began.
Although the two casts appear identical, the doubling of each character creates a relentless sequence of test conditions throughout the performance. What are the similarities and differences that emerge when the same character is played by two different actors who will never perform together, but who must nevertheless contend with the same fictional self as a starting point, as well as (at least notionally) star opposite the same set of fictional characters on the same stage? Taking up where *Factum* left off, presumed similarities between identical twins are harnessed here as a starting point for proliferating inventions and the always involuntary staging of difference, as it is generated by the inevitable slippage between each pair of siblings.
In the space between one twin and the other, the time that elapses between the two acts, and the spontaneous details that proliferate through improvisation, the dynamics of doubling multiply and can only ever be partially projected back onto meaning. Audience members are invited to negotiate this unsettling dynamic as they reflect upon the continuities and discontinuities between the two performances. Rather than relying on the original character description put forward by each pair of twins as an index of veracity, they come to realise that there is no authentic template for a given character, that there is no 'original' that precedes or guarantees either of the improvisations offered in turn by the siblings.
When the filmed footage documenting the live performances is translated into the final incarnation of this work as a dual-channel video projection (accompanied in a separate exhibition space by the documentation of the four character development sessions, each on its own screen), the doubled scenario originally staged live across two acts is now represented as the left lens and right lens of the stereoscopic projection. The challenge involved in trying to understand the twin improvisations either in isolation or in relation to each other, remains. Here identity—as a performative process—is both limited and challenged by a range of invisible scripts, be they social, theatrical, or indeed genetic: "The Scripted Life" is both metaphorically and literally made manifest.













Factum Kang, 2009
From the series *Factum*, 2010
Dual-Channel Installation,
2 Hard Drives
Duration: 69 minutes,
10 seconds
Ed.: 5 + 2 A.P.

Factum Misericordia, 2009
From the series *Factum*, 2010
Dual-Channel Installation,
2 Hard Drives
Duration: 51 minutes, 1 second
Ed.: 5 + 2 A.P.

Factum Tremblay, 2009
From the series *Factum*, 2010
Dual-Channel Installation,
2 Hard Drives
Duration: 78 minutes, 8 seconds
Ed.: 5 + 2 A.P.

Factum Bradley, 2010
From the series *Factum*, 2010
Dual-Channel Installation,
2 Hard Drives
Duration: as yet unknown
Ed.: 5 + 2 A.P.

Factum Hawke, 2010
From the series *Factum*, 2010
Dual-Channel Installation,
2 Hard Drives
Duration: as yet unknown
Ed.: 5 + 2 A.P.

Factum Jacob, 2010
From the series *Factum*, 2010
Dual-Channel Installation,
2 Hard Drives
Duration: as yet unknown
Ed.: 5 + 2 A.P.

Factum McNamara, 2010
From the series *Factum*, 2010
Dual-Channel Installation,
2 Hard Drives
Duration: 49 minutes,
29 seconds
Ed.: 5 + 2 A.P.

Factum Tang, 2010
From the series *Factum*, 2010
3-Channel Installation,
3 Hard Drives
Duration: 59 minutes,
30 seconds
Ed.: 5 + 2 A.P.

Factum besteht aus sieben Doppelporträts eineiiger Zwillinge (und einem Dreifach-Porträt eineiiger Drillinge). Breitz hat die Zwillinge je einzeln ausführlich zu ihren Lebensläufen und Erfahrungen interviewt und anschließend digital aus den je zwei Materialsätzen Gespräche montiert. Jedes der Doppelporträts geht verhandelnd auf die fast unmerklichen Verschiebungen zwischen Identität und Differenz ein, während die fast, aber nie völlig übereinstimmenden Berichte der Zwillinge einander gegenübergestellt werden. Beide sind nach je gemeinsamer Wahl gleich gekleidet und sitzen in dem gleichen, gemeinsam gewählten Raum. Die optische Verwirrung um die fast identischen Gesichter setzt sich so in der Kulisse fort, die keinem der beiden Zwillinge zuzuordnen ist und somit auch den Wahrheitsgehalt der in ihr berichteten Lebensgeschichten sowohl zu tragen als auch konstant infrage zu stellen scheint.

Der Titel, *Factum*, spielt auf Robert Rauschenbergs Bilder *Factum I* und *Factum II* (beide 1957) an. Wie die Zwillinge bei Breitz sind Rauschenbergs Arbeiten vorgeblich identisch, unterscheiden sich im Detail jedoch deutlich. In Breitz' *Factum* bilden die dynamischen Spannungen fast deckungsgleicher Identität den Hintergrund, vor dem die je identischen Zwillingspaare ihre fragilen Ansprüche auf individualisierte Ichfindung vorstellen – Erinnerungen, Anekdoten, Traumata, Namensgebungen und all die winzigen Details, die die Wahrhaftigkeit einer Biografie ausmachen, werden in Breitz' Installation gespiegelt. Der größte Teil der Lebensberichte der von Breitz gewählten Zwillingspaare ist deckungsgleich, da sie im selben familiären und sozialen Umfeld aufwuchsen. Doch gerade im Aufeinandertreffen gemeinsam gemachter Erfahrungen erweisen sich die Berichte in der Zweikanalarbeit als Assemblage von Abweichungen. Details widersprechen sich, Machtkämpfe und Animositäten werden gerade so eben sichtbar zwischen den immer nur leicht verschiedenen Schilderungen wichtiger Ereignisse, den Details oder auch Betonungen und Ausdrücken dieser so extrem ähnlichen Gesichter. Manche Diskrepanzen sind schlicht auf ungenaue Erinnerung zurückzuführen, anderes wurde vom Lauf der Zeit verzerrt, die meisten Unterschiede aber resultieren aus entschieden unterschiedlichen Perspektiven, aus denen der angeblich geteilte Raum ihrer Zwillingsintimität erlebt wurde. Während also die Geschichten sich in weiten Bereichen decken und ihre eigenen Themen- und Motivnetze stricken, verweisen sie durch das, was nicht zusammenpasst, auf die Differenzräume, die ein Leben ausmachen.

In der Weise, in der Breitz das Zusammentreffen der Paare im Schnittraum künstlich verwebt (auf sie als schweigende Zeugin ist das Dreieck der Beziehung ausgerichtet), erscheinen die Verflechtungen der Zwillinge den Betrachtern hauptsächlich als Frage, wie mit dem Wunsch umzugehen sein könnte, aus ihren Unterschieden Sinn und Individualität abzuleiten. In der Schwebe zwischen dem Wunsch nach Identität und Differenz, der in jedem Zwillingsporträt deutlich wird, speist sich *Factum* aus überdeterminierten Nature-versus-Nurture-Diskussionen und wirft sie als Fragen entlang der hauchdünnen Schnittstelle zwischen szenischer Existenz und selbstbestimmtem Sein auf. Wenn Breitz hier die inneren und äußeren Spannungen von Selbstwerdung nachzeichnet, spielen dabei auch die miteinander verzahnten Kräfte von Dokument und Fiktion mit. *Factum* betont, dass jede Biografie notwendigerweise eine Vermittlung zwischen verschiedenen Kräften, Beziehungen, Umständen und Begierden ist, ganz zu schweigen vom genetischen Erbgut.

FACTUM

Factum, 2010
17-Channel Installation consisting of 7 Dual-Channel Installations and a 3-Channel Installation, 17 Hard Drives:
Factum Kang, 2009
Factum Misericordia, 2009
Factum Tremblay, 2009
Factum Bradley, 2010
Factum Hawke, 2010
Factum Jacob, 2010
Factum McNamara, 2010
Factum Tang, 2010
Ed.: 3 + A.P.

Commissioned by The Power Plant, Toronto; Commissioning Partner – Partners in Art, Toronto

Factum can most readily be described as a series of double portraits of identical twins (and one triple portrait of identical triplets). Breitz interviewed each twin in a given pair individually and at great length before digitally montaging the two sets of footage into conversation. Each dual portrait delves into analysis of sometimes almost imperceptible slippages between identity and difference, as the almost (but not quite) matching testimonials of the twins are juxtaposed. With each pair of siblings dressed virtually identically (in an outfit of their choice) and set in the same environment (which they were asked to select), the portraits extend the visual confusion of two near-identical faces to the ambiguity of settings that seem to belong to both or neither of the pair, as such both supporting and undermining the truth value of the life-stories that are narrated within their parameters.

The title of the series, *Factum*, alludes to Robert Rauschenberg's near-identical paintings *Factum I* and *Factum II* (both 1957). Like the twins featured by Breitz, these works are nominally identical but vastly distinct in their detail. In Breitz's *Factum*, the dynamic tension of near-sameness provides a backdrop against which fragile claims for individual subjectivity are negotiated by each pair of twins—personal recollections, anecdotes, and traumas, the complex range of major and minor details that compose a biography, are doubled and mirrored in Breitz's juxtapositions. Since the formative life experiences of each pair largely overlap (Breitz chose to work with twins who grew up together in the same social and family environments), it is within the subtle dynamics of this shared experience that the dual-channel narratives play out their contradictory assemblages of difference. Set against a host of similarities, contradictory details emerge under duress; power struggles and animosities become discernible through ever-so-slightly different memories of events, shifts in intonation or simply the varying expressions that animate radically similar faces. Some of the discrepancies expressed are no doubt the result of inaccurate memory, others suggest the distortion of time, but much of the slippage that occurs seems to document the very different perspectives from which the supposedly shared space of twin intimacy is experienced. While the competing stories thus told by each twin portrait overlap in vast swathes and create a jointly claimed web of themes, motivations, and significant incidents, tiny or dramatic dissimilarities nevertheless point to the forces of differentiation that structure a life.

As Breitz artificially weaves a series of interactions between each duo in the editing suite (she is the silent third presence through whom each conversation is triangulated), the twins' entanglements are projected outwards to the spectator, who must engage an inevitable desire to find meaning in the differences articulated. With each pair of twins fluctuating between the desire for identity and the quest for deep difference, *Factum* taps into the over-determined territory of nature-nurture slippages to cast a series of questions regarding the thin line that distinguishes scripted existence from self-determined being. As Breitz explores the internal and external forces that drive individuation, the intertwining forces of documentary and fiction are also constantly at play. *Factum* underlines how any biography is necessarily a negotiation between various forces, relationships, circumstances, and desires—not to mention one's genetic heritage.























WERK-VERZEICHNIS FOTO-GRAFISCHE WERKE 1996–2010

CATALOGUE RAISONNÉ PHOTOGRAPHIC WORKS 1996–2010

1
Ghost Series #1, 1994–96
Chromogenic Print
101,5 x 68,5 cm
Ed.: 3 + A.P.

2
Ghost Series #2, 1994–96
Chromogenic Print
101,5 x 68,5 cm
Ed.: 3 + A.P.

3
Ghost Series #3, 1994–96
Chromogenic Print
68,5 x 101,5 cm
Ed.: 3 + A.P.

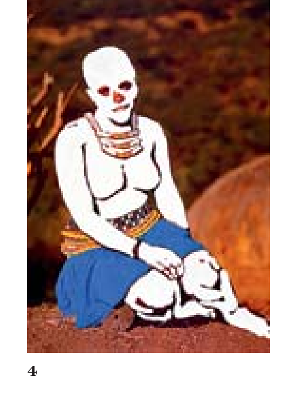
4
Ghost Series #4, 1994–96
Chromogenic Print
101,5 x 68,5 cm
Ed.: 3 + A.P.

5
Ghost Series #5, 1994–96
Chromogenic Print
68,5 x 101,5 cm
Ed.: 3 + A.P.

6
Ghost Series #6, 1994–96
Chromogenic Print
101,5 x 68,5 cm
Ed.: 3 + A.P.



1



4

2



5

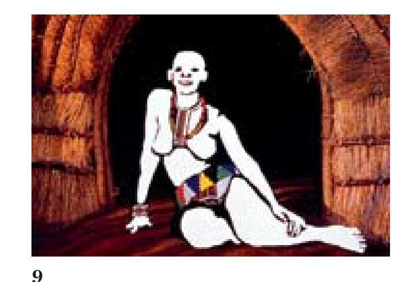


3

6



7



9



8



10

7
Ghost Series #7, 1994–96
Chromogenic Print
68,5 x 101,5 cm
Ed.: 3 + A.P.

8
Ghost Series #8, 1994–96
Chromogenic Print
68,5 x 101,5 cm
Ed.: 3 + A.P.

9
Ghost Series #9, 1994–96
Chromogenic Print
68,5 x 101,5 cm
Ed.: 3 + A.P.

10
Ghost Series #10, 1994–96
Chromogenic Print
68,5 x 101,5 cm
Ed.: 3 + A.P.

GHOST SERIES

RAINBOW SERIES

1
Rainbow Series #1, 1996
Cibachrome Photograph
152,5 x 101,5 cm
Ed.: 3 + A.P.

2
Rainbow Series #2, 1996
Cibachrome Photograph
152,5 x 101,5 cm
Ed.: 3 + A.P.

3
Rainbow Series #3, 1996
Cibachrome Photograph
152,5 x 101,5 cm
Ed.: 3 + A.P.

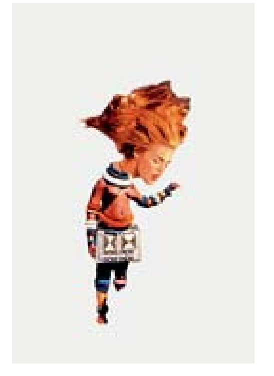
4
Rainbow Series #4, 1996
Cibachrome Photograph
152,5 x 101,5 cm
Ed.: 3 + A.P.

5
Rainbow Series #5, 1996
Cibachrome Photograph
152,5 x 101,5 cm
Ed.: 3 + A.P.

6
Rainbow Series #6, 1996
Cibachrome Photograph
152,5 x 101,5 cm
Ed.: 3 + A.P.

7
Rainbow Series #7, 1996
Cibachrome Photograph
152,5 x 101,5 cm
Ed.: 3 + A.P.

8
Rainbow Series #8, 1996
Cibachrome Photograph
152,5 x 101,5 cm
Ed.: 3 + A.P.



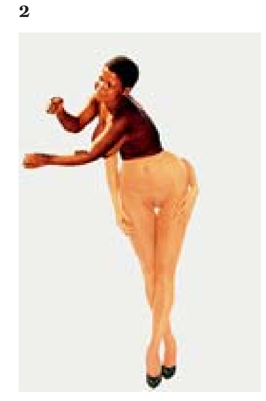
1



2

5

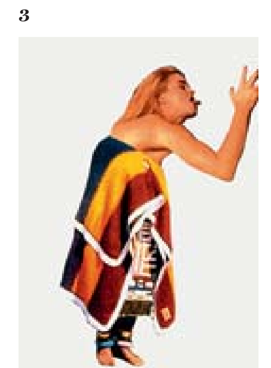
6



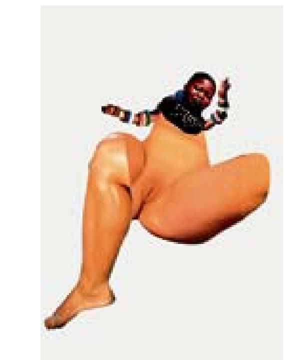
3



7



4



8



9

12



10



13

11



14

9
Rainbow Series #9, 1996
Cibachrome Photograph
101,5 x 152,5 cm
Ed.: 3 + A.P.

10
Rainbow Series #10, 1996
Cibachrome Photograph
152,5 x 101,5 cm
Ed.: 3 + A.P.

11
Rainbow Series #11, 1996
Cibachrome Photograph
152,5 x 101,5 cm
Ed.: 3 + A.P.

12
Rainbow Series #12, 1996
Cibachrome Photograph
101,5 x 152,5 cm
Ed.: 3 + A.P.

13
Rainbow Series #13, 1996
Cibachrome Photograph
101,5 x 152,5 cm
Ed.: 3 + A.P.

14
Rainbow Series #14, 1996
Cibachrome Photograph
152,5 x 101,5 cm
Ed.: 3 + A.P.

1
Bobo, 1996
From the *Ghost Write Series*
Gelatin Silver Print
96,5 x 106,7 cm
Ed.: 3 + A.P.

2
Hollywood Kids 349 – Anita Hill, 1996
From the *Ghost Write Series*
Gelatin Silver Print
101,5 x 68,5 cm
Ed.: 3 + A.P.



1

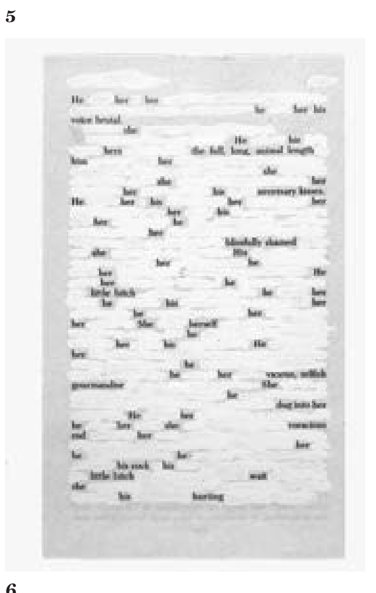
2



3

5

4



6

3
Till We Meet Again 42 – ~~Her/She~~, 1996
From the *Ghost Write Series*
Gelatin Silver Print
101,5 x 68,5 cm
Ed.: 3 + A.P.

4
Till We Meet Again 40 – He/Her, 1998
From the *Ghost Write Series*
Gelatin Silver Print
101,5 cm x 68,5 cm
Ed.: 3 + A.P.

5
Till We Meet Again 257 – Simple White Silk Blouse, 1998
From the *Ghost Write Series*
Gelatin Silver Print
101,5 x 68,5 cm
Ed.: 3 + A.P.

6
Till We Meet Again 259 – Blissfully Shamed, 1998
From the *Ghost Write Series*
Gelatin Silver Print
101,5 x 68,5 cm
Ed.: 3 + A.P.

GHOST WRITE SERIES

MY TWIN SERIES

1
My Twin Series #1, 1996
Chromogenic Print
152,5 x 101,5 cm
Ed.: 3 + A.P.

2
My Twin Series #2, 1996
Chromogenic Print
152,5 x 101,5 cm
Ed.: 3 + A.P.

3
My Twin Series #3, 1996
Chromogenic Print
152,5 x 101,5 cm
Ed.: 3 + A.P.

4
My Twin Series #4, 1996
Chromogenic Print
152,5 x 101,5 cm
Ed.: 3 + A.P.



1

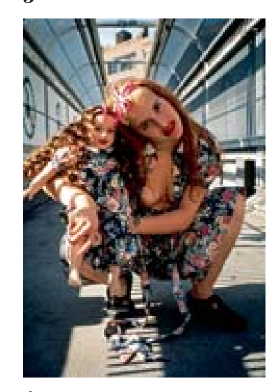




2



3



4



5



6



7



8



9



10

5
My Twin Series #5, 1996
Chromogenic Print
152,5 x 101,5 cm
Ed.: 3 + A.P.

6
My Twin Series #6, 1996
Chromogenic Print
152,5 x 101,5 cm
Ed.: 3 + A.P.

7
My Twin Series #7, 1996
Chromogenic Print
152,5 x 101,5 cm
Ed.: 3 + A.P.

8
My Twin Series #8, 1996
Chromogenic Print
68,5 x 101,5 cm
Ed.: 3 + A.P.

9
My Twin Series #9, 1996
Chromogenic Print
68,5 x 101,5 cm
Ed.: 3 + A.P.

10
My Twin Series #10, 1996
Chromogenic Print
152,5 x 101,5 cm
Ed.: 3 + A.P.

1
Rorschach Series #1, 1997
Cibachrome Photograph
76 x 101,5 cm
Ed.: 3 + A.P.

2
Rorschach Series #2, 1997
Cibachrome Photograph
51 x 51 cm
Ed.: 3 + A.P.

3
Rorschach Series #3, 1997
Cibachrome Photograph
101,5 x 76 cm
Ed.: 3 + A.P.

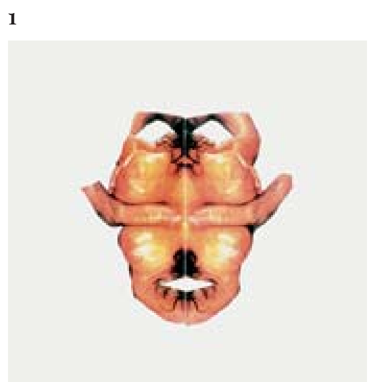
4
Rorschach Series #4, 1997
Cibachrome Photograph
76 x 101,5 cm
Ed.: 3 + A.P.

5
Rorschach Series #5, 1997
Cibachrome Photograph
101,5 x 76 cm
Ed.: 3 + A.P.

6
Rorschach Series #6, 1997
Cibachrome Photograph
101,5 x 76 cm
Ed.: 3 + A.P.



1



2



3



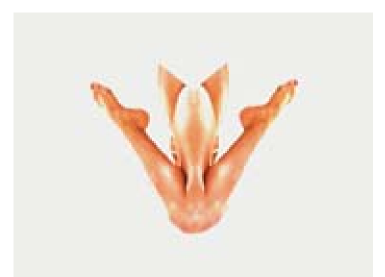
4



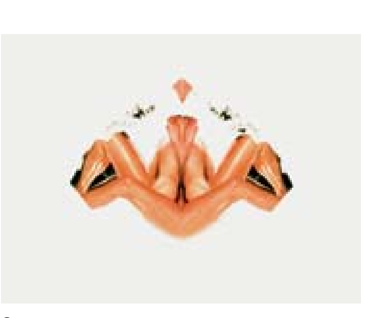
5



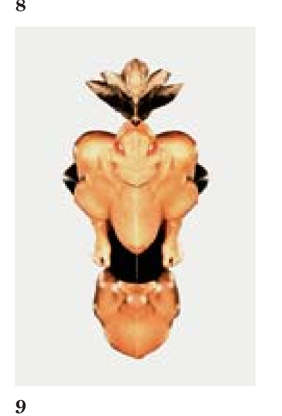
6




7



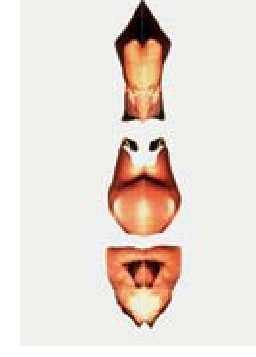
8



9



10



11



12

7
Rorschach Series #7, 1997
Cibachrome Photograph
76 x 101,5 cm
Ed.: 3 + A.P.

8
Rorschach Series #8, 1997
Cibachrome Photograph
76 x 101,5 cm
Ed.: 3 + A.P.

9
Rorschach Series #9, 1997
Cibachrome Photograph
152,5 x 101,5 cm
Ed.: 3 + A.P.

10
Rorschach Series #10, 1997
Cibachrome Photograph
152,5 x 101,5 cm
Ed.: 3 + A.P.

11
Rorschach Series #11, 1997
Cibachrome Photograph
152,5 x 101,5 cm
Ed.: 3 + A.P.

12
Rorschach Series #12, 1997
Cibachrome Photograph
152,5 x 101,5 cm
Ed.: 3 + A.P.

RORSCHACH SERIES

SURROGATE PORTRAITS

1
Surrogate Portraits
(Sid + Nancy), 1998
Chromogenic Prints
Each 61 x 51 cm
Ed.: 3 + A.P.

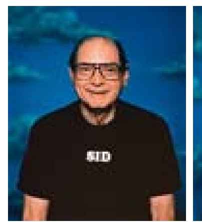
2
Surrogate Portraits
(Ron + Nancy), 1998
Chromogenic Prints
Each 61 x 51 cm
Ed.: 3 + A.P.

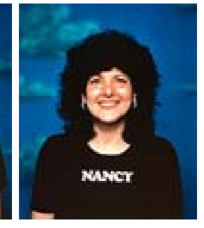
3
Surrogate Portraits
(John + Yoko), 1998
Chromogenic Prints
Each 61 x 51 cm
Ed.: 3 + A.P.

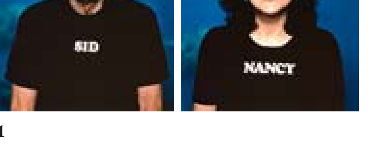
4
Surrogate Portraits
(Nelson + Winnie), 1998
Chromogenic Prints
Each 61 x 51 cm
Ed.: 3 + A.P.

5
Surrogate Portraits
(Kurt + Courtney), 1998
Chromogenic Prints
Each 61 x 51 cm
Ed.: 3 + A.P.

6
Surrogate Portraits
(Tom + Jerry), 1998
Chromogenic Prints
Each 61 x 51 cm
Ed.: 3 + A.P.



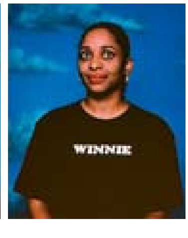
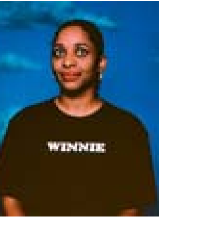




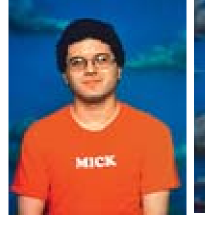
1





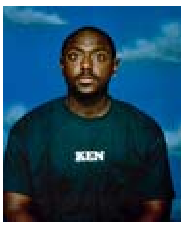
4





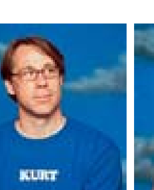
7





10

2



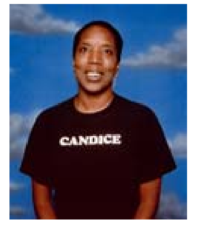


5

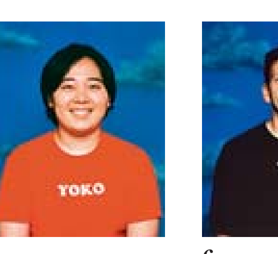




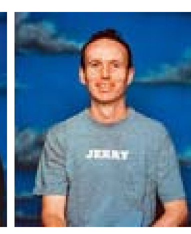
8



11



3





6



9

7
Surrogate Portraits
(Mick + Jerry), 1998
Chromogenic Prints
Each 61 x 51 cm
Ed.: 3 + A.P.

8
Surrogate Portraits
(Bill + Monica), 1998
Chromogenic Prints
Each 61 x 51 cm
Ed.: 3 + A.P.

9
Surrogate Portraits
(Charles + Diana), 1998
Chromogenic Prints
Each 61 x 51 cm
Ed.: 3 + A.P.

10
Surrogate Portraits
(Barbie + Ken), 1998
Chromogenic Prints
Each 61 x 51 cm
Ed.: 3 + A.P.

11
Surrogate Portrait
(Candice), 1998
Chromogenic Print
61 x 51 cm
Unlimited Edition

1
Group Portrait #1 (Tommy Hilfiger), 2001
Cibachrome Photograph
67,3 x 44,5 cm
Ed.: 4 + 2 A.P.

2
Group Portrait #2 (Tommy Hilfiger Double-Spread), 2001
Cibachrome Photograph
67,3 x 101,5 cm
Ed.: 4 + 2 A.P.

3
Group Portrait #3 (J. Crew), 2001
Cibachrome Photograph
63,5 x 54,6 cm
Ed.: 4 + 2 A.P.

4
Group Portrait #4 (Cigna Insurance), 2001
Cibachrome Photograph
64,8 x 70 cm
Ed.: 4 + 2 A.P.

5
Group Portrait #5 (Mercedes Benz), 2001
Cibachrome Photograph
58,4 x 76 cm
Ed.: 4 + 2 A.P.


1


3


2


4


5


6


9


7



10


8

6
Group Portrait #6 (Skechers), 2001
Cibachrome Photograph
51 x 54,6 cm
Ed.: 4 + 2 A.P.

7
Group Portrait #7 (IZOD), 2001
Cibachrome Photograph
70 x 101,5 cm
Ed.: 4 + 2 A.P.

8
Group Portrait #8 (Clinique), 2001
Cibachrome Photograph
61,6 x 76 cm
Ed.: 4 + 2 A.P.

9
Group Portrait #9 (Cesare Paciotti), 2001
Cibachrome Photograph
76 x 40 cm
Ed.: 4 + 2 A.P.

10
Group Portrait #10 (Frederick's of Hollywood), 2001
Cibachrome Photograph
51 x 40,6 cm
Ed.: 4 + 2 A.P.

GROUP PORTRAITS

1
Do You Really Want To Hurt Me, 2006
From the series *Lyric Mirrors*
Inkjet Print on Mirror
109 x 81,5 cm
Ed.: 6 + 2 A.P.

2
Chains Of Love, 2006
From the series *Lyric Mirrors*
Inkjet Print on Mirror
109 x 81,5 cm
Ed.: 6 + 2 A.P.

3
More Than Words, 2006
From the series *Lyric Mirrors*
Inkjet Print on Mirror
69 x 51,5 cm
Ed.: 6 + 2 A.P.

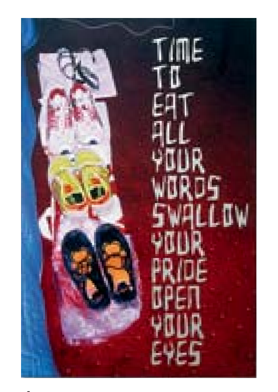
4
Sowing The Seeds Of Love, 2006
From the series *Lyric Mirrors*
Inkjet Print on Mirror
99 x 64 cm
Ed.: 6 + 2 A.P.

5
Sowing The Seeds Of Love Again, 2006
From the series *Lyric Mirrors*
Inkjet Print on Mirror
69 x 49 cm
Ed.: 6 + 2 A.P.

6
De Do Do Do, 2006
From the series *Lyric Mirrors*
Inkjet Print on Mirror
89 x 66,5 cm
Ed.: 6 + 2 A.P.



1

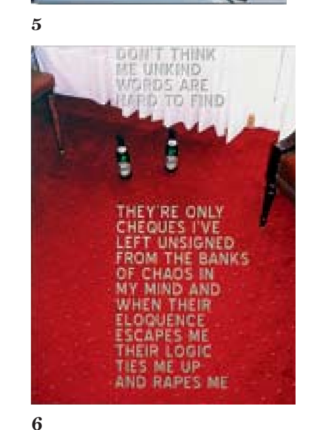


4

2

5

3



6

7

9

8



10

7
De Do Do Do Again, 2006
From the series *Lyric Mirrors*
Inkjet Print on Mirror
89 x 76,5 cm
Ed.: 6 + 2 A.P.

8
Words, 2006
From the series *Lyric Mirrors*
Inkjet Print on Mirror
58 x 80 cm
Ed.: 6 + 2 A.P.

9
Enjoy The Silence, 2006
From the series *Lyric Mirrors*
Inkjet Print on Mirror
110 x 85 cm
Ed.: 6 + 2 A.P.

10
Words (Don't Come Easy), 2006
From the series *Lyric Mirrors*
Inkjet Print on Mirror
90 x 70 cm
Ed.: 6 + 2 A.P.

LYRIC MIRRORS

1
Marilyn Manson Monument, Berlin, June 2007, 2007
Digital C-Print
180 x 463,5 cm
Ed.: 6 + 2 A.P.

2
ABBA Monument, Berlin, June 2007, 2007
Digital C-Print
180 x 358,4 cm
Ed.: 6 + 2 A.P.


1



2

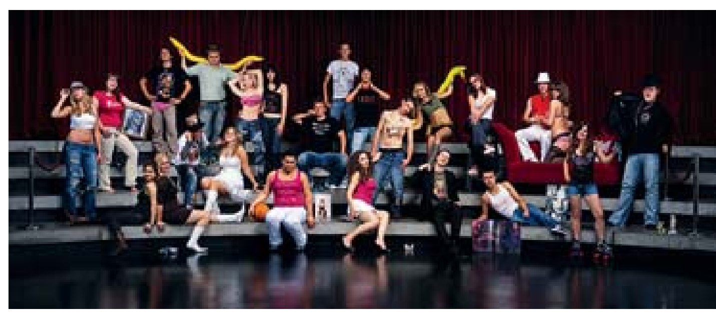
MONUMENTS

3
Iron Maiden Monument, Berlin, June 2007, 2007
Digital C-Print
180 x 427 cm
Ed.: 6 + 2 A.P.

4
Britney Spears Monument, Berlin, September 2007, 2007
Digital C-Print
180 x 428,6 cm
Ed.: 6 + 2 A.P.

5
Grateful Dead Monument, Berlin, September 2007, 2007
Digital C-Print
180 x 419,6 cm
Ed.: 6 + 2 A.P.


3


4



5

1
Double Star, 2010
Cast member of *New York, New York*
Chromogenic Print
90 x 90 cm
Ed.: 5 + 2 A.P.

2
Double Shaun, 2010
Cast member of *New York, New York*
Chromogenic Print
90 x 90 cm
Ed.: 5 + 2 A.P.



1



2

NEW YORK, NEW YORK



3



5

4

3
Double Oun, 2010
Cast member of *New York, New York*
Chromogenic Print
90 x 90 cm
Ed.: 5 + 2 A.P.

4
Double Pizza Girl, 2010
Cast member of *New York, New York*
Chromogenic Print
90 x 90 cm
Ed.: 5 + 2 A.P.

5
Double Sachika, 2010
Cast member of *New York, New York*
Chromogenic Print
90 x 90 cm
Ed.: 5 + 2 A.P.

ANHANG

APPENDIX

BIOGRAFIE BIOGRAPHY

Geboren / Born in Johannesburg, 1972
Lebt / Lives in Berlin
Seit / Since 2007 Professorin für
Freie Kunst / Professor of Fine Art, Hochschule
für Bildende Künste, Braunschweig

* Ausstellungskatalog / Exhibition catalogue

Ausbildung / Education
1998–2002
Doctoral Candidate in Art History,
Columbia University, New York
1997
Whitney Independent Studio Program,
Whitney Museum, New York
1997
M.Phil. Art History, Columbia University, New York
1995
M.A. Art History, University of Chicago, Chicago, IL
1993
B.A. Fine Arts, University of the Witwatersrand,
Johannesburg

Stipendien / Stipends
2006
BALTIC Centre for Contemporary Art, Gateshead
2005
Cité Internationale des Arts, Paris
2003
IASPIS International Artists Studio Program,
Stockholm
2002
Künstlerhaus Bethanien – International Artists
in Residency Program, Berlin
Artpace – International Artist-in-Residence
Program, San Antonio, TX
2001
OK Offenes Kulturhaus Oberösterreich, Linz
2000
Künstlerhaus Schloss Wiepersdorf, Wiepersdorf

Werke in öffentlichen Sammlungen /
Public Collections
AGO – Art Gallery of Ontario, Toronto
ARCO Foundation Collection, Madrid
Castello di Rivoli, Turin
Collezione La Gaia, Codroipo, Italien / Italy
FNAC – Fonds national d'art contemporain, Puteaux
Hamburger Kunsthalle, Hamburg
Institut d'Art Contemporain – Collection Frac
Rhône-Alpes, Lyon
IFA – Institut für Auslandsbeziehungen e. V.,
Stuttgart
Kunsthaus Bregenz, Bregenz
Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz
Kunstmuseum St. Gallen, St. Gallen
Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk
Milwaukee Art Museum, Milwaukee, WI
MFA – Museum of Fine Arts, Boston
MUSAC – Museo de Arte Contemporáneo de
Castilla y León, León
MUDAM – Musée d'Art Moderne
Grand-Duc Jean, Luxemburg /
Luxembourg
MAXXI – Museo nazionale delle
arti del XXI secolo, Rom / Rome
National Gallery of Canada, Ottawa
QAG – Queensland Art Gallery / Gallery of
Modern Art, Brisbane
San Francisco Museum of Modern Art,
San Francisco
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
The Henry Art Gallery, Seattle, WA
The Museum of Modern Art, New York
MONA – The Museum of Old and New Art
Tasmania, Australien / Australia

Einzelausstellungen / Solo Exhibitions
2010
Kunsthaus Bregenz, Bregenz *
EMMA – Espoo Museum of Modern Art, Espoo
White Cube, London
STUK Leuven, Leuven
2009
Yvon Lambert, New York
The Power Plant Toronto, Toronto *
San Francisco Museum of Modern Art,
San Francisco, CA
Art Center Kabuso, Hardangerfjord
Blank Projects, Kapstadt / Cape Town
Riksutställningar, Schweden / Sweden
(Wanderausstellung in Schweden / Swedish
travelling exhibition)
2008
Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk *
Collection Lambert en Avignon, Avignon *
Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean,
Luxemburg / Luxembourg
Temporäre Kunsthalle Berlin, Berlin *
BFI Southbank, London
2007
MUSAC – Museo de Arte Contemporáneo de
Castilla y León, León *
White Cube, London
Prix International d'Art Contemporain 2007,
Monaco *
Vox Contemporary Image, Montréal
2006
Uppsala Konstmuseum, Uppsala
BALTIC Centre for Contemporary Art, Gateshead
Hellenic American Union Gallery, Athen / Athens *
Kukje Gallery, Seoul *
BAWAG Foundation, Wien / Vienna *
2005
Castello di Rivoli, Turin *
Palais de Tokyo, Paris
White Cube, London *
Sonnabend Gallery, New York *
Edith-Ruß-Haus für Medienkunst, Oldenburg *
Mercer Union – A Centre for Contemporary Art,
Toronto

Bob Marley Museum, Kingston, Jamaika / Jamaica *
Das Schiff, Basel *
2004
Sonnabend Gallery, New York
FACT – Foundation for Art and Creative Technology, Liverpool
Tokyo Wonder Site, Tokio / Tokyo *
Galleri Roger Björkholmen, Stockholm
2003
Modern Art Oxford, Oxford *
Galerie Max Hetzler, Berlin
Asprey Jacques, London
De Beeldbank, Eindhoven
Goethe-Institut, Zagreb
2002
Artpace, San Antonio, TX
Institute of Visual Arts, Milwaukee, WI
Künstlerhaus Bethanien, Berlin *
Museum Folkwang / RWE-Turm, Essen *
Miami Basel Statements, Miami, FL
2001
De Appel Foundation, Amsterdam
OK Offenes Kulturhaus Oberösterreich, Linz *
Kunstverein St. Gallen, Kunstmuseum St. Gallen, St. Gallen
Galerie Johnen & Schöttle, Köln / Cologne
Galleri Roger Björkholmen, Stockholm
Galeria João Graça, Lissabon / Lisbon
Galleria Francesca Kaufmann, Mailand / Milan
2000
Centre d'Art Contemporain, Genf / Geneva
New Museum, New York
Galerie Art + Public, Genf / Geneva
Galerie Rüdiger Schöttle, München / Munich
Galleria Francesca Kaufmann, Mailand / Milan
Chicago Project Room, Chicago, IL
Künstlerhaus Schloss Wiepersdorf, Wiepersdorf
1999
Galerie Rüdiger Schöttle, München / Munich
Galleri Roger Björkholmen, Stockholm
1998
Galerie Johnen & Schöttle, Köln / Cologne
Sala Mendoza, Caracas, Venezuela *
Chicago Project Room, Chicago, IL
Galleri Roger Björkholmen, Stockholm
1997
Craig Krull Gallery, Los Angeles, CA
Silverstein Gallery, New York
Galerie Rüdiger Schöttle, München / Munich
1996
The Space Gallery, Johannesburg
1995
Cochrane-Woods Art Center, Chicago, IL
1994
Institute of Contemporary Art, Johannesburg

Gruppenausstellungen (Auswahl) / Selected Group Exhibitions
2010
Afro Modern: Journeys through the Black Atlantic, Tate Liverpool, Liverpool *
I Love You, ARoS Aarhus Kunstmuseum, Aarhus *
2009
New Frontier, Sundance Film Festival, Park City, UT
Polyglottolalia, Tensta Konsthall, Stockholm
Video Portraits, Smith College Museum of Art, Northampton, MA
MI VIDA. From Heaven to Hell, Mücsarnok, Budapest
What a Wonderful World, Göteborg International Biennial for Contemporary Art, Göteborg *
2008
Artists vs Hollywood, The Block / Queensland University of Technology, Brisbane; Globe City, Newcastle upon Tyne, Australien / Australia (2009); Arts Space, Wodonga (2009)
We Are Stardust, We Are Golden, Galerie Johnen & Schöttle, Köln / Cologne
Colateral 2: Quando a arte olha o cinema, SESC Avenida Paulista, São Paulo *
American Idyll: Contemporary Art and Karaoke, Contemporary Arts Center, Cincinnati, OH
Laughing in a Foreign Language, Hayward Gallery, London *
Disguise: The Art of Attracting and Deflecting Attention, Michael Stevenson Gallery, Kapstadt / Cape Town *
Starstruck: Contemporary Art and the Cult of Celebrity, The New Art Gallery, Walsall, UK *
Cohabitation: 13 Artists and Collage, Galleria Francesca Kaufmann, Mailand / Milan
Prospect.1 New Orleans, The New Orleans Biennale, New Orleans, LA *
The Cinema Effect: Illusion, Reality, and the Moving Image, Hirshhorn Museum & Sculpture Garden, Washington, D.C. *
Popshop: Remixing Icons of Mass Culture, MU Eindhoven, Eindhoven
Unclassifiable, Overgaden – Institut for Samtidskunst, Kopenhagen / Copenhagen; Darling Foundry, Visual Arts Center, Montréal; LMCC Project Space, New York; Malmö Festival, Malmö
Order. Desire. Light, The Irish Museum of Modern Art, Dublin *
Under Erasure, Temple Bar Gallery & Studios, Dublin
Ladies Only, Kunstmuseum St. Gallen, St. Gallen
Worlds On Video, Centro di Cultura Contemporanea Strozzina (CCCS), Florenz / Florence
Sensory Overload, Milwaukee Art Museum, Milwaukee, WI
Empty Orchestra, Justina M. Barnicke Gallery, Hart House, University of Toronto, Toronto
Heavy Metal. Die unerklärbare Leichtigkeit eines Materials, Kunsthalle zu Kiel, Kiel *
The Krautcho Club / In and Out of Place, Forgotten Bar Project, 176 Gallery, London; Galerie im Regierungsviertel, Berlin
2007
Made in Germany, Kunstverein Hannover, Hannover / Hanover *
Star Power: Museum as Body Electric, Museum of Contemporary Art, Denver, CO
World Receiver, Hamburger Kunsthalle, Hamburg
The Collection: Aiwa To Zen, Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean, Luxemburg / Luxembourg
Seduction: A Theory-Fiction between the Real & the Possible, Beijing Centre for Creativity, Beijing
Celebrity, Scottsdale Museum of Contemporary Art, Scottsdale, AZ *
Collateral: When Art Looks at Cinema, Hangar Bicocca, Mailand / Milan *
Collector's Choice: Collection 2, Daelim Contemporary Art Museum, Seoul *
The Zabludowicz Collection: An Archeology, Project Space 176, London
Rohkunstbau / Three Colours: White, Schloss Sakrow, Potsdam *
Replaying Narrative, Le Mois de la Photo à Montréal 2007, Montréal *
Cuestión Xeracional, Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela *
The Future of Futurism, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Bergamo *
Autumn Reading, Galleri Roger Björkholmen, Stockholm
Final Cut. Media Art and Cinema, 20. European Media Art Festival, Kunsthalle Dominikanerkirche, Osnabrück *
2006
Tokyo–Berlin / Berlin–Tokyo, Mori Art Museum, Tokio / Tokyo; Neue Nationalgalerie, Berlin *
Sip My Ocean, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk, Denmark *
Full House: Faces of a Collection, Kunsthalle Mannheim, Mannheim *
This is America!, Centraal Museum, Utrecht *
Dark Places, Santa Monica Museum of Art, Santa Monica, CA *
Figures de l'acteur, Le Paradoxe du comédien, Collection Lambert en Avignon, Avignon *
Art, Life & Confusion, 47th October Art Salon Belgrade, Belgrade Cultural Centre, Belgrad / Belgrade *
Hiding in the Light, Mary Boone Gallery, New York

Candice Breitz & Elfie Semotan, Galerie der Stadt Wels, Wels
Lifestyle, Kunstmuseum St. Gallen, St. Gallen *
Biennale Cuvée, OK Offenes Kulturhaus Oberösterreich, Linz *
Anstoß Berlin, Kunst macht Welt, Haus am Waldsee, Berlin *
Giving Visibility, The Miami Beach Cinematheque, Miami, FL
Eine Frage (nach) der Geste / A Question(ing) of Gesture, Oper Leipzig, Leipzig *
sonambiente Berlin 2006, klang kunst sound art, Akademie der Künste, Berlin *
Start, Hangar Bicocca, Mailand / Milan *
Nie Meer, De Warande, Turnhout, Belgien / Belgium
International Exhibitionist Screening, Curzon Soho Cinema, London
Wonder Women: Idols in Contemporary Art, Katonah Museum of Art, New York
Everyday Heroes, Kulturzentrum Mainz, Mainz
Klartext Berlin, Kunstraum Niederösterreich, Wien / Vienna *
2005
The Experience of Art, 51. Biennale di Venezia, Venedig / Venice *
Superstars, Kunsthalle Wien, Wien / Vienna *
Girls on Film, Zwirner + Wirth Gallery, New York
Fair Use, Armand Hammer Museum, Los Angeles, CA
From the Electronic Eye. Works from the Video Collection, Castello di Rivoli, Turin *
Guardami. Percezione del Video, Palazzo delle Papesse, Siena *
Fusion, MUSAC – Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, León
Circa Berlin, Nikolaj Copenhagen Contemporary Art Center, Kopenhagen / Copenhagen *
Others, Sørlandets Kunstmuseum, Kristiansand, Norwegen / Norway *
Guardami. Percezione del Video, Palazzo delle Papesse Centro Arte Contemporanea, Siena *
Superstars: Das Prinzip Prominenz. Von Warhol bis Madonna, Kunsthalle Wien, Wien / Vienna *
Artists Interrogate: Race and Identity, Milwaukee Art Museum, Milwaukee, WI
Manipulation, Centro Cultural Chacao, Caracas, Venezuela
Theorema: La Collection D'Enea Righi, Collection Lambert en Avignon, Avignon *
Collection Pierre Huber, Le Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, Lausanne *
Senza Confine, Galleria Continua, San Gimigniano
22nd Kassel Documentary, Film and Video Festival, Kassel *
36 x 27 x 10, Palast der Republik, Berlin
Global Tour, W139, Amsterdam *
Moving On, NGBK, Berlin *
2004
TV Today, Montevideo Time Based Arts, Amsterdam
The Work of the Work, Henry Art Gallery, Seattle, WA *
Video Hits. Art & Music Video, Queensland Art Gallery, Brisbane *
Music/Video, The Bronx Museum of the Arts, New York
Why Not Live For Art?, Tokyo Opera City Art Gallery, Tokio / Tokyo
Me Myself I, Kunstmuseum St. Gallen, St. Gallen
Shake, Villa Arson, Nizza / Nice *
CUT: Film as Found Object in Contemporary Video, Museum of Contemporary Art, North Miami, FL; Milwaukee Art Museum, Milwaukee, WI (2005); Philbrook Museum of Art, Tulsa, OK (2006) *
Shake Staatsaffäre, OK Offenes Kulturhaus Oberösterreich, Linz *
Aufruhr der Gefühle, Museum für Photographie, Braunschweig; Kunsthalle Göppingen, Göppingen *
Art Unlimited, Art 35 Basel, Basel *
Any Place Any, Macedonian Museum of Contemporary Art, Thessaloniki *
Videothek, Galerie der Stadt Wels, Wels
Strange Planet, Saltworks Gallery, Atlanta, GA *
Gewalt, Loushy Art & Editions, Tel Aviv *
Africa Screams. Das Böse in Kino, Kunst und Kult, Iwalewa House, Bayreuth; Kunsthalle Wien, Wien / Vienna; Museum der Weltkulturen, Frankfurt a. M. (2005) *
Visions of Paradise, João Ferreira Gallery, Kapstadt / Cape Town *
Through the Looking Glass, Albany History Museum, Grahamstown, Südafrika / South Africa *
Open House: Art and the Public Sphere, OK Offenes Kulturhaus Oberösterreich, Linz *
Democracy and Change, Klein Karoo National Arts Festival, Oudtshoorn, Südafrika / South Africa *
Prototype: Contemporary Art from Joe Friday's Collection, Carleton University Art Gallery, Ottawa *
Weiße Nächte Kiel Oben, Kunsthalle zu Kiel, Kiel
100 Handlungsanweisungen, Kunsthalle Wien, Wien / Vienna *
2003
fuckin' trendy: Mode in der zeitgenössischen Kunst, Kunsthalle Nürnberg, Nürnberg *
Extended Play: Art Remixing Music, Govett-Brewster Art Gallery, New Plymouth, Neuseeland / New Zealand *
Brightness: Works from the Thyssen-Bornemisza Contemporary Art Foundation, Museum of Modern Art Dubrovnik, Dubrovnik *
Plunder, Dundee Contemporary Arts, Dundee
Against All Evens, International Biennial for Contemporary Art, Göteborg *
Striptease: Vom Verschleiern + Enthüllen in der Kunst, Kunstmuseum St. Gallen, St. Gallen
Looks of Complicity, Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela
Some Things We Like ..., Asprey Jacques, London
Pictured, Galleri Roger Björkholmen, Stockholm
Anemic Cinema, Sketch, London
Paradigms, Longwood Art Gallery, Bronx, NY
Fins des Histoires? Une traversée plurielle, Cité des Arts, Chambéry
Gallery Opening Show, ShugoArts, Tokio / Tokyo
Emotional Site, Shokuryo Building, Tokio / Tokyo *
2002
Remix: Contemporary Art and Pop, Tate Liverpool, Liverpool *
Arte in Video, Castello di Rivoli, Rivoli *
Continuity / Transgression, National Museum of Modern Art, Tokio / Tokyo; National Museum of Art Osaka, Osaka (2003) *
Iconoclash: Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art, Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe *
Schrägspur, Hamburger Kunsthalle, Hamburg
Vidéo Topiques, Musée d'Art Moderne et Contemporain, Straßburg / Strasbourg *
Screen Memories, Art Tower Mito, Contemporary Art Gallery, Tokio / Tokyo *
Africaine, Studio Museum in Harlem, New York
40 Jahre: Fluxus und die Folgen, Caligari FilmBühne, Wiesbaden
Emotional Site, Saga-cho Shokuryo Building, Tokio / Tokyo *
Centre of Attraction, 8th Baltic Triennial of International Art, Vilnius *
Superlounge, Gale Gates, Brooklyn, NY
In the Side of Television, Espai d'Art Contemporani de Castelló, Castellon *
Candice Breitz, Christian Jankowski, Kenny Macleod, Anthony Wilkinson Gallery, London
Sublimation, Klein Karoo National Arts Festival, Oudtshoorn, Südafrika / South Africa *
Metropolis, Navy Pier, Chicago Art Fair, Chicago, IL *
Total Überzogen, Edith-Ruß-Haus für Medienkunst, Oldenburg *
Solitudes, Galerie Michel Rein, Paris
2001
Tele[Visions]. Kunst sieht fern, Kunsthalle Wien, Wien / Vienna *
Monet's Legacy. Series: Order and Obsession, Hamburger Kunsthalle, Hamburg *
Looking at You, Museum Fridericianum, Kassel *

Escape, Tirana Biennial 1, National Gallery und / and Chinese Pavilion, Tirana, Albanien / Albania *
19th World Wide Video Festival 2001, Amsterdam *
Su La Testa!, Palazzo delle Papesse, Siena
Sculpture Contemporaine, Collection Frac Rhône-Alpes / Les Subsistances, Lyon
Electronic Maple, NY Center for Media Arts, New York *
Post-Production, Galleria Continua, San Gimigniano *
18th Kassel Documentary, Film and Video Festival, Kassel *
Hallucinating Love Foundation, Asprey Jacques, London
My Generation, Atlantis Gallery, London
En Avant, Galerie Grita Insam, Wien / Vienna
Prodigal Prodigy, White Box, New York *
Song Poems, Cohan Leslie & Browne, New York *
Galerie Mezzanin, Wien / Vienna

2000
Kunstwelten im Dialog. Von Gauguin zur globalen Gegenwart – Global Art Rheinland, Museum Ludwig Köln, Köln / Cologne *
The Sky is the Limit!, Taipei Biennial 2000, Taipei Fine Art Museum, Taiwan *
Man + Space, Kwangju Biennial, Korea 2000, Kwangju, Südkorea / South Korea *
The Anagrammatical Body, Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe *
The Wounded Diva, Kunstverein München, München / Munich *
Das Lied von der Erde, Museum Fridericianum, Kassel *
Körper, Fotogalerie Wien, Wien / Vienna *
Horizons, Galleri Roger Björkholmen, Stockholm
face-à-face, Kunstpanorama, Luzern / Lucerne
One-Night Stand, João Ferreira Gallery, Kapstadt / Cape Town
Tomorrow, Rare Art Gallery, New York *
30th Anniversary Benefit, White Columns, New York
Translations, Bard Center for Curatorial Studies, New York
Day Against Racial Discrimination, Akademie Wien, Wien / Vienna
One Film for One Screen, Cinéma Le Pestel, Die, Frankreich / France

1999
The Passion and the Wave, 6th International Istanbul Biennial, Istanbul *
The Anagrammatical Body, Kunsthaus Mürzzuschlag, Mürzzuschlag *

1998
Roteiros, Roteiros, Roteiros, XXIV Biennale São Paulo, São Paulo *
Interferencias, Canal de Isabel II, Madrid *
Transatlantico, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria *

1997
Permutations, Artist's Space, New York
Heaven: A Private View, P.S.1 Contemporary Art Center, New York
Graft, Johannesburg Biennale, Kapstadt / Cape Town *
Funny Pictures, Ten in One Gallery, Chicago, IL
Me, Clementine Gallery, New York
June Show 1997, Silverstein Gallery, New York
Tran:sonic, Espacio 204, Caracas, Venezuela

1996
Romper Room, Thread Waxing Space, New York
Inklusion / Exklusion, Neue Galerie Graz in Reininghaus, Graz *
Interzones, Kunstforeningen, Kopenhagen / Copenhagen *
The Space Gallery, Johannesburg

1995
Black Looks / White Myths, Africana Museum, Johannesburg *
Taking Liberties / The Body Politic, Johannesburg Biennale, Johannesburg *

BIBLIOGRAFIE BIBLIOGRAPHY

Monografien / Monographs

2010
Candice Breitz. The Scripted Life, hg. von / ed. by Yilmaz Dziewior, Ausst.kat. / ex. cat. Kunsthaus Bregenz, Berlin 2010

2009
Candice Breitz: Same Same, hg. von / ed. by Gregory Burke, Ausst.kat. / ex. cat. The Power Plant, Toronto 2009.

2008
Candice Breitz / Inner + Outer Space, hg. von / ed. by Angela Rosenberg, Ausst.kat / ex. cat. Temporäre Kunsthalle Berlin, Berlin 2008.
Candice Breitz, hg. von / ed. by Michael Juul Holm, Ausst.kat. / ex. cat. Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk 2008.

2007
Candice Breitz: Mother + Father / Monuments, hg. von / ed. by Jean-Louis Froment, Ausst.kat. / ex. cat. Fondation Prince Pierre de Monaco – XLIe Prix International d'Art Contemporain, Berlin 2007.
Candice Breitz: Multiple Exposure, hg. von / ed. by Octavio Zaya, Ausst.kat. / ex. cat. MUSAC – Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, León/Barcelona 2007.

2006
Candice Breitz: Working Class Hero, hg. von / ed. by Christine Kintisch, Ausst.kat. / ex. cat., BAWAG Foundation, Wien / Vienna 2006.
Candice Breitz, Interview von / by Christy Lange, Ausst.kat. / ex. cat. Kukje Gallery, Seoul 2006.
Candice Breitz, hg. von / ed. by Artemis Potamianou, Ausst.kat. / ex. cat. Hellenic American Union, Athen / Athens 2006.

2005
Candice Breitz, hg. von / ed. by Marcella Beccaria, Ausst.kat. / ex. cat. Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli, Mailand / Milan 2005.
Candice Breitz. Mother, hg. von / ed. by Sabine Himmelsbach und / and Paula von Sydow, Ausst.kat. / ex. cat. Edith-Ruß-Haus für Medienkunst, Oldenburg, Frankfurt a. M. 2005.
Candice Breitz, hg. von / ed. by Louise Neri, Ausst.kat. / ex. cat. Jay Jopling/White Cube, London; Francesca Kaufmann, Mailand / Milan; Sonnabend Gallery, New York 2005.

2003
Candice Breitz: Re-Animations, hg. von / ed. by Suzanne Cotter, Ausst.kat. / ex. cat. Modern Art Oxford, Oxford 2003.

2002
Candice Breitz: Alien (Ten Songs from Beyond), hg. von / ed. by Christoph Tannert, Ausst.kat. / ex. cat. Museum Folkwang im RWE Turm, Essen 2002.

2001
Candice Breitz: Cuttings, hg. von / ed. by Martin Sturm und / and Renate Plöchl, Ausst.kat. / ex. cat. OK Offenes Kulturhaus Oberösterreich, Linz 2001.

Referenzbücher / Reference Books

2010
Events of the Self: Portraiture and Social Identity. Contemporary African Photography from The Walther Collection, hg. von / ed. by Okwui Enwezor, Göttingen 2010.
South African Art Now, hg. von / ed. by Sue Williamson, New York 2010.

2006
Kunst Station Berlin, hg. von / ed. by Mark Gisbourne u. a. / et al., München 2006.

2005
Art now. The New Directory to 136 International Contemporary Artists / Der neue Wegweiser zu 136 internationalen zeitgenössischen Künstlern, Bd. / Vol. 2, hg. von / ed. by Uta Grosenick und / and Burkhard Riemschneider, Köln / Cologne 2005.

2002
Art now. Artists at the Rise of the New Millennium / Künstler zu Beginn des 21. Jahrhunderts, Bd. / Vol. 1, hg. von / ed. by Uta Grosenick und / and Burkhard Riemschneider, Köln / Cologne 2002.
Art now. Icons, hg. von / ed. by Uta Grosenick und / and Burkhard Riemschneider, Köln / Cologne 2002.

1999
Grey Areas: Representation, Identity and Politics in Contemporary South African Art, hg. von / ed. by Brenda Atkinson und / and Candice Breitz, Johannesburg 1999.

Interviews

2009
Burke, Gregory, „Candice Breitz Speaks to Gregory Burke", in: *Switch*, Nr. / No. 1.2, Sommer / Summer 2009.

2008
Matt, Gerald, „Sound Minds: Gerald Matt in Conversation with Candice Breitz", in: Rosenberg, Angela (Hg. / Ed.), *Candice Breitz / Inner + Outer Space*, Ausst.kat. / ex. cat. Temporäre Kunsthalle Berlin, Berlin 2008.

2007
Beccaria, Marcella, „Family Values: An Interview by Marcella Beccaria with Candice Breitz", in: *Janus*, Nr. / No. 21, Januar / January, 2007, Teil / Section III, S. / pp. 2–11.
Matt, Gerald, *Candice Breitz, Interviews*, Köln 2007, S. / pp. 58-65.

2006
Kedves, Jan, „Interview: Candice Breitz", in: *Zoo Magazine*, Nr. / No. 12, 2006,S. / pp. 138–145.

2005
Chambers, Nicholas, „Candice Breitz: *Mother + Father* – Interview with Nicholas Chambers",

in: *Artlines*, Queensland Art Gallery, South Brisbane, Bd. / Vol. 2, 2005, S. / pp. 12–15.
Lange, Christy, „Crazy for You: Candice Breitz on Pop Idols & Portraiture“, in: *Modern Painters*, London, September, 2005, S. / pp. 68–73.
Neri, Louise, „Candice Breitz and Louise Neri: Eternal Returns“, in: *Candice Breitz*, Ausst.kat. / ex. cat. White Cube, London 2005.
2004
Kröner, Magdalena, „Candice Breitz: Schreien, Stottern, Singen: Das Playback des Ich: Ein Gespräch mit Magdalena Kröner“, in: *Kunstforum*, Nr. / No. 168, 2004, S. / pp. 276–283.
2001
Altstatt, Rosanne, „Killing Me Softly… An Interview with Candice Breitz“, in: *Kunst-Bulletin*, Nr. / No. 6, Juni / June, 2001, S. / pp. 30–37.
Stange, Raimar, in: ders. / idem, *Zurück in die Kunst*, Hamburg 2001.
2000
Hunt, David, „Candice Breitz: Fighting Words“, in: *Flash Art*, Nr. / No. 211, 2000, S. / p. 94.
1996
Atkinson, Brenda, „Rethinking Pornography: Imaging Desire. Candice Breitz interviewed by Brenda Atkinson“, in: *Camera Austria*, Nr. / No. 56, 1996.

Ausgewählte Artikel / Selected Periodicals

2010
Badrutt-Schoch, Ursula, „Candice Breitz – Wer bin ich und weshalb?“, in: *Kunst-Bulletin*, Nr. / No. 4, April, 2010, S. / pp. 26–31.
D'Aguiar, Fred, „Behind the masks“, in: *The Guardian*, 30. Januar / January 30, 2010, S. / pp. 16–17.
Ross, Trine, „Meryls mange masker“, in: *Politiken* , 19. Juni / June 19, 2010.
Vogel, Sabine B., „Kunsthaus: Nicht ohne meine Schwestern“, in: *Die Presse*, 2. April / April 2, 2010.
2009
Esplund, Lance, „Candice Breitz: Him + Her“, in: *The Wall Street Journal*, 14.–15. März / March 14–15, 2009, S. / p. W12.
Johnson, Ken, „Art in Review: Candice Breitz“, in: *New York Times*, 6. März / March 6, 2009, S. / p. C28.
Kedves, Jan, „Candice Breitz“, in: *SPEX*, Nr. / No. 318, 2009, S. / pp. 56–58.
Latimer, Quinn, „She Said, He Said“, in: *Modern Painters*, Februar / February 2009, S. / p. 24.
2008
De Rochebouët, Béatrice, „La vidéaste Candice Breitz met ses fans en scène“, in: *Le Figaro*, 24. April / April 24, 2008, S. / p. 29.
Darwent, Charles, „When you're outside it, the joke is no laughing matter“, in: *The Independent*, 3. Februar / February 3, 2008.
Diez, Georg, „Atelierbesuch Candice Breitz“, in: *Die Zeit Magazin Leben*, Nr. / No. 18, 2008, S. / pp. 38–40.
Diez, Georg, „Heiterkeit an der Oberfläche“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 30. Oktober / October 30, 2008, S. / p. 18.
Dorment, Richard, „Beyond A Joke“, in: *The Daily Telegraph*, 5. Februar / February 5, 2008, S. / p. 27.
Dunne, Aidan, „Poignant images from a region apart“, in: *The Irish*, 23. Juli / July 23, 2008, S. / p. 15.
Griveau, Anne-Laure, „Candice Breitz“, in: *REDUX*, Nr. / No. 26, 2008.
Grimley, Terry, „The modern phenomenon of fame“, in: *The Birmingham Post*, 29. April / April 29, 2008.
Rosenberg, Karen, „Now You Perceive It, Now You Think You Do“, in: *The New York Times*, 22. August / August 22, 2008, S. / p. E30.
Stange, Raimar, „In Media Res“, in: *Flash Art International*, Nr. / No. 262, Oktober / October, 2008, S. / pp. 122–125.
Turner, Ben, „Art House: Candice Breitz“, in: *House*, Nr. / No. 04, 2008, S. / pp. 29–36.
Von Bullion, Constanze, „Platz für viele Galaxien“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 17. Mai / May 17, 2008, S. / p. 3.
Walde, Gabriela, „Kunsthalle: Verspätete Hommage auf Nicholson“, in: *Berliner Morgenpost*, 29. November / November 29, 2008.
2007
Ackermann, Tim, „Deutschland sucht den Super-Jacko“, in: *Die Tageszeitung*, 25. Mai / May 25, 2007, S. / pp. 15–16.
Arnaudet, Didier, „Candice Breitz“, in: *Art Press*, Nr. / No. 340, 2007.
Bennett, Jill, „Aesthetics of Intermediality“, in: *Art History*, 3. Juni / June 3, 2007, S. / pp. 432–450.
Büsing, Nicole and Klaas, Heiko, „We are the Champions: Candice Breitz“, in: *Weltkunst Contemporary*, September 2007, S. / pp. 26–28.
Chapman, Peter, „Pick of the Week: Candice Breitz“, in: *The Independent*, 11.–17. August / August 11–17, 2007, S. / p. 13.
Collings, Matthew, „Diary: Art is the New Religion“, in: *Modern Painters*, Dezember / December, 2007, S. / pp. 38–41.
Farrell, Laurie Ann, „Notes on a Cultural Pirate“, in: *Art South Africa*, Bd. / Vol. 5 / Issue 4: Winter, 2007, S. / pp. 48–53.
Güner, Fisun, „Art Review: Candice Breitz“, in: *Metro*, 6. August / August 6, 2007, S. / p. 29.
Hayden, Malin Hedlin, „On Candice Breitz's Becoming“, in: *n.paradoxa: International Feminist Art Journal*, Bd. / Vol. 20, 2007, S. / pp. 50–57.
Herchenröder, Christian, „Religiöse Ersatzmutter: Made in Germany“, in: *Handelsblatt*, 8. Juni / June 8, 2007.
Holmes, Pernilla, „In Your Face“, in: *Artnews* (New York), Bd. / Vol. 106, Nr. / No. 6, Juni / June 2007, S. / pp. 106–111.
O'Toole, Sean, „The Big Picture: Candice Breitz“, in: *Sunday Times – Lifestyle*, 19. August / August 19, 2007, S. / p. 5.
Shaw, William, „We Are Not A Muse“, in: *The New York Times Magazine*, 5. Februar / February 5, 2007, S. / pp. 80–84.
Ward, Ossian, „Private View: Candice Breitz“, in: *Time Out*, 25.–31. Juli / July 25–31, 2007, S. / p. 49.
Williams, Eliza, „Candice Breitz: White Cube“, in: *Flash Art*, Nr. / No. 257, 2007, S. / p. 111.
Wyndham, Constance, „Video saves the radio star“, in: *The Financial Times*, 28. Juli / July 28, 2007, S. / p. 18.
2006
Bettens, Walter, „Get up, Stand up: The Making of Legend (A Portrait of Bob Marley)“, in: *DAMn°Magazine*, Issue 5, Februar, März / February, March, 2006, S. / pp. 142–145.
Bloemkolk, Jos, „This is America: een opwindend beeld“, in: *Het Parool*, 8. Juli / July 8, 2006, S. / pp. 28–29.
Buhr, Elke, „Candice sucht den Superstar“, in: *art – Das Kunstmagazin*, Nr. / No. 10, S. / pp. 70–75.
Casavecchia, Barbara. „Tutti gli specchi di Candice“, in: *D – la Repubblica delle Donne*, Nr. / No. 525, S. / pp. 149–152.
Garcia, Cathy Rose, „Artist Shows How Stars Influence Fans“, in: *The Korea Times*, 23.–24. September / September 23–24, 2006.
Graham-Dixon, Andrew, „Haunted Staircase. Candice Breitz: Working Class Hero (A Portrait of John Lennon)“, in: *The Sunday Telegraph / Seven Magazine*, 29. Oktober / October 29, 2006, S. / p. 32.
Januszczak, Waldemar, „Art: Urban Myths“, in: *The Sunday Times*, 26. November / November 26, 2006.
Paice, Kimberley, „Repetition and Theft: Recent video works by American women artists“, in: *n.paradoxa: International Feminist Art Journal*, Bd. / Vol. 17, 2006, S. / pp. 5–18.
Probst, Ursula Maria, „Critique: Klartext Berlin – Words Are Very Unnecessary“, in: *Spike*, Nr. / No. 10, S. / pp. 94–95.
Rappolt, Mark, „Lucky Star: Candice Breitz“, in: *i-D Magazine*, Bd. / Vol. II/XVI, Nr. / No. 266, 2006, S. / pp. 118–121.
Ross, Christine, „The Temporalities of Video: Extendedness Revisited“, in: *Art Journal*, Bd. / Vol. 65, Nr. / No. 3, 2006, S. / pp. 83–99.
Sooke, Alastair, „Singing to the Gallery“, in: *The Daily Telegraph*, 2. September / September 2, 2006, S. / p. 4.
Whetstone, David, „Stairwell with a Lennon touch“, in: *The Journal*, 10. Oktober / October 10, 2006, S. / p. 31.
2005
Althen, Michael, „Ich bin deine Erfindung“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 13. Oktober / October 13, 2005, S. / p. 39.
Barrett, Rachael, „Now watch the Legend: Marley video art tribute opens“, in: *The Sunday Observer*, 4. Dezember / December 4, 2005, S. / p. 15.
Bester, Rory, „Candice Breitz at White Cube, London“, in: *Art South Africa*, Bd. / Vol. 4, Issue 2, 2005, S. / pp. 77–78.
Bleyl, Henning, „Klischees im Kammerspiel“, in: *Die Tageszeitung* (Bremen), 29., 30. Oktober / October 29, 30, 2005, S. / p. 27.
Bruhns, Annette, „Die Meisterin des Loops“, in: *KulturSPIEGEL*, Heft / Issue 11, November, 2005, S. / pp. 26–32.
Chambers, Nicholas, „Candice Breitz: Mother + Father – Interview with Nicholas Chambers“, in: *Artlines* (Queensland), Bd. / Vol. 2, 2005, S. / pp. 12–15.
Chapman, Peter, „Private View: Candice Breitz“, in: *The Independent / The Information*, 10.–16. September / September 10–16, 2005, S. / p. 15.
Crompton, Sarah, „Why Women Slipped out of the Frame“, in: *The Daily Telegraph*, 29. Juni / June 29, 2005.
Curto, Guido, „I nostri genitori? Gli attori di Hollywood“, in: *La Stampa*, 15. Februar / February 15, 2005, S. / p. 25.
Darwent, Charles, „Shot by Both Sides“, in: *The Independent on Sunday / ABC Magazine*, 11. September / September 11, 2005, S. / p. 15.
Dorment, Richard, „Review of the Year 2005: Newcomer of the Year – Candice Breitz“, in: *The Daily Telegraph / Arts + Books*, 24. Dezember / December 24, 2005, S. / p. 5.
Dorment, Richard, „Screaming and Singing“, in: *The Daily Telegraph*, 6. September / September 6, 2005, S. / p. 21.
Dorment, Richard, „The Star Pavilions“, in: *The Daily Telegraph*, 15. Juni / June 15, 2005, S. / p. 17.
Gispert, Luis et al., „The Artists' Artists“, in: *Artforum*, Nr. / No. 4, Dezember / December, 2005, S. / p. 107.
Glover, Michael, „A game of happy families“, in: *The Financial Times*, 16. September / September 16, 2005, S. / p. 16.
Graham-Dixon, Andrew, „Implosion of the body-snatched“, in: *The Sunday Telegraph*, 11. September / September 11, 2005, S. / p. 6.
Güner, Fisun, „Candice Breitz“, in: *Metro*, 12. September / September 12, 2005, S. / p. 33.
Höbel, Wolfgang, „Casanovas, Freaks und Patrioten“, in: *Spiegel Online*, 5. September / September 5, 2005.
Ireland, Jill, „Eye of the Beholder: Candice Breitz“, in: *Lincolnshire Echo*, 15. September / September 15, 2005, S. / p. 10.
Johnson, Ken, „Girls on Film“, in: *The New York Times*, 26. August / August 26, 2005.
Jones, Alice, „My family and other actors“, in: *The Independent*, 5. September / September 5, 2005, S. / p. 43.
Kent, Sarah, „Screen Idols“, in: *Time Out* (London), 21.–28. September / September 21–28, 2005, S. / p. 57.
Lange, Christy, „Crazy for You: Candice Breitz on Pop Idols & Portraiture“, in: *Modern Painters*, September, 2005, S. / pp. 68–73.
Miadi, Fadwa, „Une vidéaste contre Hollywood“, in: *Jeune Afrique L'intelligent*, 29. Mai / May 29, 2005.
Nochlin, Linda, „Venice Biennale: What Befits a Woman?“, in: *Art in America*, Nr. / No. 8, September, 2005, S. / pp. 120–125.
Perra, Daniele, „Candice Breitz: Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea“, in: *Tema Celeste*, Nr. / No. 109, 2005, S. / p. 89.
Robecchi, Michele, „Candice Breitz“, in: *Contemporary*, Heft / Issue 76, 2005, S. / pp. 34–37.
Smith, Roberta, „Art in Review: Candice Breitz“, in: *The New York Times*, 21. Oktober / October 21, 2005.
Sumpter, Helen, „Pop Idols: Candice Breitz“, in: *The Big Issue*, 19. September / September 19, 2005, S. / pp. 30–31.
Vetrocq, Marcia, „Venice Biennale: Be Careful What You Wish For“, in: *Art in America*, Nr. / No. 8, September, 2005, S. / p. 113.
Volk, Gregory, „Candice Breitz at Sonnabend“, in: *Art in America*, Nr. / No. 11, Dezember / December, 2005, S. / p. 136.
Whitfield, Sarah, „Exhibition Reviews: Candice Breitz at White Cube“, in: *The Burlington Magazine*, Bd. / Vol. CXLVII, Nr. / No.1232, November, 2005, S. / pp. 766–767.
Wittneven, Katrin, „Utopia: Candice Breitz über die Zukunft der Sprache“, in: *Monopol*, Nr. / No. 6, 2005, S. / pp. 101–103.
2004
Korotkin, Joyce, „Candice Breitz: Sonnabend Gallery, New York“, in: *Tema Celeste*, Nr. / No. 103, 2004, S. / p. 93.
Kröner, Magdalena, „Candice Breitz: Schreien, Stottern, Singen: Das Playback des Ich: Ein Gespräch mit Magdalena Kröner“, in: *Kunstforum*, Nr. / No. 168, 2004, S. / pp. 276–283.
Orrghen, Anna, „Breitz ställer masskulturen i konstens tjänst“, in: *Svenska Dagbladet*, 9. Oktober / October 9, 2004.
O'Toole, Sean, „SA's Loss Becomes a Global Gain“, in: *Business Day*, 5. März / March 5, 2004.
Piccoli, Cloe, „People: Candice Breitz“, in: *Carnet Arte*, Juni–Juli / June–July, 2004, S. / p. 68.
Spiegler, Marc, „Candice Breitz: Max Hetzler, Berlin“, in: *Artnews*, März /March, 2004, S. / p. 140.
Werneburg, Brigitte, „Reigen der Affekte: Aufruhr der Gefühle“, in: *Die Tageszeitung*, 20. August / August 20, 2004, S. / p. 16.
Wolfe, Alexandra, „The Transom: Just Like J.Lo“, in: *The New York Observer*, 16. Februar / February 16, 2004, S. / p. 3.
2003
Bussel, David, „Candice Breitz“, in: *i-D Magazine*, Januar / January, 2003, S. / p. 171.
Geldard, Rebecca, „Candice Breitz / Asprey Jacques“, in: *Time Out*, 19.–26. März / March 19–26, 2003.
Gohlke, Gerrit, „Schutz und Trutz, Stirn und Hand: Über Alien – eine Videoinstallation von Candice Breitz“, in: *BE Magazin*, Nr. / No. 9, 2003 (Hg. / Ed. Künstlerhaus Bethanien, Berlin), S. / pp. 116–122.
Güner, Fisun, „Art Spoken from a Soapbox / Candice Breitz: Diorama“, in: *Metro*, 28. Februar / February 28, 2003, S. / p. 22.
Haines, Bruce, „Candice Breitz: Re-Animations / Jim Lambie: Male Stripper“, in: *Contemporary*, November–Dezember / November–December, 2003, S. / p. 71.
MacAlister, Katherine, „Chewing up pop culture“, in: *The Oxford Mail*, 12. September / September 12, 2003, S. / p. 17.
Mullins, Charlotte, „Sigmar Polke and Candice Breitz: Taking Pot Shots at a Media-Saturated World“, in: *The Financial Times*, 1. Oktober / October 1, 2003.
Peacocke, Helen, „Art: Candice Breitz and Jim Lambie: Modern Art Oxford“, in: *The Oxford Times*, 19. September / September 19, 2003.
Peacocke, Helen, „Stars and stripes of art gallery's season: Candice Breitz and Jim Lambie at Modern Art Oxford“, in: *The Oxford Times*, 12. September / September 12, 2003, S. / pp. 4–5.
Ratnam, Niru, „Up Front On The Verge: Candice Breitz“, in: *OM: Observer Magazine*, 24. August / August 24, 2003, S. / p. 15.
Schmitz, Edgar, „Candice Breitz: Re-Animations“, in: *Kunstforum*, Bd. / Vol. 167, 2003, S. / pp. 346–348.

Stange, Raimar, „Candice Breitz: Galerie Max Hetzler“, in: *Flash Art*, Nr. / No. 233, 2003, S. / p. 104.
Stange, Raimar, „Raimar Stange über Candice Breitz“, in: *Artist Kunstmagazin*, Nr. / No. 54, Januar / January, 2003, S. / p. 24.
Sumpter, Helen, „Candice Breitz: Re-Animations / This is not a Love Song“, in: *The Big Issue*, 29. September / September 29, 2003.
Vogel, Matthias, „Mythos Cyborg: Der ‚Maschinenmensch‘ als Thema der Gegenwartskunst“, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 13. März / March 13, 2003.
Wainwright, Jean, „Candice Breitz: Modern Art Oxford“, in: *Art Monthly*, Nr. / No. 271, November, 2003, S. / pp. 18–19.
2002
Cotter, Holland, „Cinema à la Warhol, With Cowboys, Stillness and Glamour“, in: *The New York Times*, 5. April / April 5, 2002.
Gupta, Anjali, „The Conversation: A Discussion with Artpace's Candice Breitz“, in: *San Antonio Current*, 21.–27. Februar / February 21–27, 2002, S. / p. 15.
Murray, Soraya, „Africaine: Candice Breitz, Wangechi Mutu, Tracey Rose, Fatimah Tuggar“, in: *Nka: Journal of Contemporary African Art*, Nr. / No. 16–17, 2002, S. / p. 88.
Robecchi, Michele, „Reviews: Candice Breitz / Francesca Kaufmann“, in: *Flash Art Italia*, Nr. / No. 231, 2001/2002.
Stange, Raimar, „Candice Breitz im Museum Folkwang“, in: *Kunst-Bulletin*, Nr. / No. 11, November, 2002, S. / p. 46.
Weil, Rex, „Candice Breitz: De Appel / Amsterdam“, in: *Artnews*, Sommer / Summer, 2002, S. / p. 184.
2001
Altstatt, Rosanne, „Killing Me Softly… An Interview with Candice Breitz“, in: *Kunst-Bulletin*, Nr. / No. 6, Juni / June, 2001, S. / pp. 30-37.
Cherubini, Laura, „Tre star brillano nel cielo di Candice Breitz“, in: *il Giornale*, 22. Oktober / October 22, 2001.
Cincinelli, Saretto, „Post Production: Galleria Continua, San Gimignano“, in: *Flash Art Italia*, Nr. / No. 229, 2001, S. / p. 104.
Gardner, Belinda Grace, „Kein Heuhaufen fällt zweimal in denselben Fluß“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 24. Oktober / October 24, 2001.
Knöfel, Ulrike, „Kunst kommt von Zappen“, in: *Der Spiegel*, Nr. 33 / No. 33, August, 2001, S. / p. 167.
Krumpl, Doris, „Sanfter Tod mit Liebesliedern: Candice Breitz mit ‚Cuttings‘ im Linzer OK Centrum für Gegenwartskunst“, in: *Der Standard*, 4. Juli / July 4, 2001, S. / p. 26.
Louis, Eleonora, „Candice Breitz: Cuttings“, in: *Springerin* (Wien / Vienna), Bd. / Vol VII, Heft / Issue 3, S. / p. 68.
Pollack, Barbara, „Africa's Avant-Garde – The Newest Avant-Garde2, in: *Artnews*, April, 2001.
Schaufelberger, Peter, „Babylonische Sprachverwirrung: Video-Installation von Candice Breitz in St. Gallen“, in: *Südkurier*, 12. Mai / May 12, 2001.
Schoch, Ursula Badrutt, „Augentauchen: Das Kunstmuseum St. Gallen enthüllt in einem künstlerischen ‚Striptease‘ sein Können“, in: *St. Galler Tagblatt*, 2. Mai / May 2, 2001, S. / p. 22.
2000
Corbetta, Caroline, „Candice Breitz: Francesca Kaufmann“, in: *Flash Art Italia*, Nr. / No. 221, 2000.
Hunt, David, „Candice Breitz: Fighting Words“, in: *Flash Art*, Nr. / No. 211, 2000, S. / p. 94.
Johnson, Ken, „Art in Review: Tomorrow“, in: *The New York Times*, 14. Juli / July 14, 2000.
Kerkham, Ruth, „A Deadly Explosive on Her Tongue – White Artists / Black Bodies“, in: *Third Text*, Nr. / No. 50, 2000, S. / pp. 45–60.
Kibanda, Nadine, „Out of Africa: La Storia Oltre Le Frontiere“, in: *Flash Art Italia*, Nr. / No. 220, 2000, S. / p. 78.
Law, Jennifer, „Ghost Stories: Democracy, Duplicity and Virtuality in the Work of Candice Breitz“, in: *Frauen Kunst Wissenschaft*, Heft / Issue 29, Juni / June, 2000, S. / p. 45–56.
Nemeczek, Alfred, „Regie führt das Leben“, in: *Art: Das Kunstmagazin*, Nr. / No. 9, September, 2000.
Noè, Paola, „Candice Breitz: Galleria Francesca Kaufmann“, in: *Tema Celeste*, März–April / March–April, 2000.
Tatot, Claude-Hubert, „Parole et parole et parole… Candice Breitz: Babel Series“, in: *Papiers Libres Art Contemporain*, Nr. / No. 21, 2000.
Vettese, Angela, „Arte Visiva: C'è qualcosa di nero“, in: *Il Sole 24 Ore*, 23. Januar / January 23, 2000.
Weskott, Hanne, „Schlagerkitsch und meditative Landschaften“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 11. Oktober / October 11, 2000, S. / p. 21.
1999
Dziewior, Yilmaz, „Candice Breitz: Galerie Johnen & Schöttle“, in: *Artforum*, März / March, 1999, S. / p. 123.
Sonna, Birgit, „Namen sind nur Schall und Rauch“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 31. März / March 31, 1999.
1998
Axel, Brian Keith, „Disembodiment and the Total Body: A Response to Enwezor on Contemporary South African Representation“, in: *Third Text*, Nr. / No. 44, 1998.
Liebs, Holger, „Wenn der Skorpion auf die Grille trifft“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 12. November / November 12, 1998.
Monsalve, Yasmín, „Diálogo entre pornografía y etnografía“, in: *El Universal*, 16. Januar / January 16, 1998, S. / p. 3–9.
Sonna, Birgit, „Cindy Shermans kleine Schwestern“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 26. August / August 26, 1998.
Torres León, Vicglamar, „Etnografía y pornografía en la Mirada fotográfica“, in: *El Globo*, 16. Januar / January 16, 1998, S. / p. 18.
Zaya, Octavio, „Reflections on Candice Breitz's Rorschach Series“, in: *TRANS*, Nr. / No. 5, 1998.
1997
Campbell, Clayton, „Candice Breitz, David Levinthal, and David McGee“, in: *Flash Art*, Nr. / No. 195, 1997.
Enwezor, Okwui, „Reframing the Black Subject: Ideology and Fantasy in Contemporary South African Representation“, in: *Third Text*, Nr. / No. 40, 1997, S. / pp. 21–40.
Kandel, Susan, „Feminine Perspective“, in: *Los Angeles Times*, 18. April / April 18, 1997.
Kravagna, Christian, „Mr. Livingstone, I presume …“, in: *Springerin*, Bd. / Vol. III, Nr. / No. 2, 1997, S. / pp. 39-43.
1996
Accone, Darryl, „Breitz ticks off the viewers with a colour balance that disturbs the rainbow nation“, in: *The Sunday Independent*, 15. September / September 15, 1996, S. / p. 4.
Enwezor, Okwui und / and Zaya, Octavio, „Moving In: Eight Contemporary African Artists“, in: *Flash Art*, Nr. / No. 186, 1996.
Friedman, Hazel, „Skin Graft“, in: *Mail & Guardian*, 23.–29. August / August 23–29, 1996, S. / p. 30.
Greig, Robert, „Unmasking the self in grotesqueries of the other“, in: *The Sunday Independent*, 8. September / September 8, 1996.
Marchart, Oliver, „Geschüttelt, nicht gerührt“, in: *Falter Verlag*, 3. Oktober / October 3, 1996, S. / p. 26.
Sirmans, Franklin, „Steirischer Herbst '96: Barfly Theory at the Show“, in: *Flash Art*, Nr. / No. 191, 1996, S. / pp. 38–39.
Zaya, Octavio, „Global Art: Candice Breitz“, in: *Flash Art*, Nr. / No. 191, 1996, S. / p. 97.
1994
Powell, Ivor, „Watch This Artist“, in: *The Weekly Mail and Guardian*, 18.–24. März / March 18–24, 1994.

CREDITS

Karaoke
Director: Candice Breitz / **Location:** Japas 55 Karaoke Bar, New York City: January 2000 / **Production Assistant:** Nikki Marron / **Post Production:** Roger Acosta + Michael Lantz / **Cast:** Angela Brisnovali, Steven Duong, Thomas Eller, Charo Garaigorta, Rafael Guzman, Judy Kim, Pia Lindman, Akiko Miyama, Tanya Selvaratnam, Ilona Tykotski.

Diorama
Editor: Candice Breitz / **Producer:** Commissioned by and produced during a residency at Artpace, A Foundation for Contemporary Art / San Antonio, Texas / **Special Thanks:** Anjali Gupta, Surasi Kusolwong, Linda Pace.

Alien (Ten Songs from Beyond)
Director: Candice Breitz / **Producer:** RWE AG, Essen. Produced during a residency at the Künstlerhaus Bethanien, Berlin / **Project Management:** Alexander Fahl + Jorinde Voigt / **Camera:** Jorinde Voigt / **Sound Recordist:** Ben Lauber / **Post Production:** Alexander Fahl / **Performers + Songs:** *Danke, für diesen guten Morgen* [Location: Münzstraße, Berlin-Mitte / On Camera: Janet Abraham (Malaysia) / Voice: Moritz Maiworm (Germany)] // *Der fröhliche Wanderer* [Location: Tiergarten, Berlin-Tiergarten / On Camera: Heidi Fichtner (USA) / Voice: Veronika Schumacher (Germany)] // *Die Gedanken sind frei* [Location: Schillingbrücke, Berlin-Kreuzberg / On Camera: Agnieska Oparska (Poland) / Voice: Uka Rösch (Germany)] // *Deutschlandlied* [Location: Teufelssee, Berlin-Grunewald / On Camera: Prince Ekene Onwuka (Nigeria) / Voice: Andreas Bock (Germany)] // *Freiheit* [Location: Plattenbausiedlung, Berlin-Lichtenberg / On Camera: Ian Jennings (South Africa) / Voice: Christian Wittmann (Germany)] // *Freude, schöner Götterfunken* [Location: Lustgarten / Altes Museum, Berlin-Mitte / On Camera: Amleset Solomon (Eritrea) / Voice: Agnes Wegner (Germany)] // *Hänschen klein* [Location: Warschauer Brücke, Berlin-Friedrichshain / On Camera: Gioseppe 'Pino' Catalogna (Somalia/Italy) / Voice: Charlotta Maiworm (Germany)] // *Jenseits von Eden* [Location: Brunnen der Völkerfreundschaft, Alexanderplatz, Berlin-Mitte / On Camera: Irina Smetanska (Ukraine) / Voice: Patric Catani (Germany)] // *Keine Macht für Niemand* [Location: Kottbusser Tor, Berlin-Kreuzberg / On Camera: Cem Sultan Ungan (Turkey) / Voice: Gina V. D'Orio (Germany)] // *Trinklieder (Nach Hause, Ein Prosit der Gemütlichkeit, Unrasiert und fern der Heimat)* [Location: Sowjetisches Ehrenmal, Treptower Park, Berlin-Treptow / On Camera: Kai He (China) / Voice: Ole Wulfers (Germany)] / **Special Thanks:** Museum Folkwang Essen, Ariane Beyn, Heike Dander, Michael Lantz, Ben Lauber, Reinhard Maiworm, Uka Rösch, Christoph Tannert, Jorinde Voigt.

Aiwa To Zen
Director + Editor: Candice Breitz / **Producer:** Shugo Satani, ShugoArts, Tokyo / **Casting:** Candice Breitz + Shugo Satani / **Camera:** Candice Breitz / **Sound + Lighting:** Shigeo Muto + Shinji Terakawa / **Production Assistants:** Ayako Kenmotsu, Makiko Yamamoto, Yoko Yamamoto / **Post Production:** Alexander Fahl / **Cast:** *Wise Old Man:* Keiji Nakamura / *Bunny Chan:* Makiko Yamamoto / *Salary Man:* Satoshi Shiraki / *Kimono Lady:* Mika Tsuboi / *Super Salary Man:* Tetsuzo Nagashima / **Vocabulary:** Aiwa. Akira Kurosawa. Anime. Arigato. Asahi. Atari. Banana Yoshimoto. Bonsai. Bubble economy. Bunraku. Comme des Garçons. Daihatsu. Daikon. Dojo. Domo. Edamame. Edo. Fuji. Fukuoka. Futon. Gaijin. Geisha. Godzilla. Haiku. Hanae Mori. Hara kiri. Hello Kitty. Hideki. Hirohito. Hiroshige. Hiroshima. Hiroshi Sugimoto. Hitachi. Hokusai. Honda. Ikebana. Isamu Noguchi. Isozaki Arata. Issey Miyake. Isuzu. Kabuki. Kamikaze. Kanazawa. Kanebo. Karaoke. Karate. Kasugai. Kawasaki. Kazuo Ishiguro. Kimono. Kirin. Kodama. Konichiwa. Konika. Koyanagi. Kyoto. Love hotel. Manga. Mariko Mori. Mazda. Meiji. Mikado. Miso. Mitsubishi. Moshi mosh. Muji. My Melody. Nagasaki. Narita. Netsuke. Nikon. Ninja. Nippon. Nissan. Nobu. Nobuyoshi Araki. Origami. Osaka. Oshinko. Otaku. Pachinko. Panasonic. Pikachu. Pokemon. Ramen. Rei Kawakubo. Sake. Sakura. Salary man. Samurai. Sanrio. Sanyo. Sapporo. Sarin gas. Sashimi. Sayonara. Sega. Seiko. Shabu shabu. Shinkansen. Shisheido. Shogun. Soba. Sony. Sumo. Suntory. Sushi. Suzuki. Tadao Ando. Taka Ishii. Takashi Murakami. Tamago. Taro Nasu. Tatami. Tempura. Teppanyaki. Teriyaki. Tofu. Tokyo. Tomio Koyama. Tonkatsu. Toshiba. Toyota. Tsunami. Udon. Ukiyo-e. Unagi. Wasabi. Watari-um. Yakitori. Yakuza. Yamaha. Yasumasa Morimura. Yayoi Kusama. Yen. Yohji Yamamoto. Yokohama. Yoko Ono. Yoshitomo Nara. Yukio Mishima. Yuko Hasegawa. Zen. / **Special Thanks:** Akane Ikeda, Ayumi Minemura, Daisuke Miyatsu, Shugo Satani and the Satani family, Reiko Tsubaki, Yoko Yamamoto.

Becoming
Location: Produced during a residency at IASPIS (International Artists' Studio Programme in Stockholm) / **Camera:** Alexander Fahl / **Sound:** Alexander Fahl / **Editors:** Candice Breitz + Alexander Fahl / **Post Production:** Alexander Fahl / **Special Thanks:** Sara Arrhenius.

Mother + Father
Editor: Candice Breitz / **Producer:** Jack Bakker / **Post Production:** Alexander Fahl / **Rotoscoping:** Julien Binet, Yvonne Brandl, Halina Kliem, Andrei Loginov, Lars Oeschler, René Petit, Julia Pfeiffer, Janne Schäfer, Boris Schmidt, Max Schneider, Riccardo Zito / **Sound:** Max Schneider / **Scripting:** Candice Breitz assisted by Katja Schubert / **Special Thanks:** Jack Bakker, EPB + LRB, María de Corral.

Legend (A Portrait of Bob Marley)
Director: Candice Breitz / **Producer:** Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Vienna / **Location:** Gee Jam Studios, Port Antonio, Jamaica: March 2005 / **Project Management:** Alexander Fahl + Colin Smikle / **Casting:** Colin Smikle / **Camera:** Yoliswa Gärtig / **Sound:** Max Schneider / **Post Production:** Alexander Fahl / **Post Production Assistants:** Janne Schäfer + Julia Pfeiffer / **Cast:** Carol Alexander AKA Bibsy, Javaughn Bond, Harley Brown AKA Cricket, H. Monty Bryant, Somi Chen, Charles Cousins AKA Papa Woody, Francine Cousins, Patrick Davis, Ronnesha Davis, Deron Frankly AKA Vocal, Rohan Graham AKA Daweh Congo, Ruddy Isaacs, Oneil Lawrence AKA Shynz, Adoneiké Lewis AKA Jerine, Anthony George Lewis AKA Shandy, Nadine Ming AKA Nadine Queen, Joseph Morgan, Bernice Oswald AKA Queen Sheba, Leon Porter AKA Jay, Venessa Raymond AKA Vonnie, Sharon Reece AKA Shar, Diana Rutherford, Dr. Mary Sloper, Marjean Smith, Allan Swymmer, Kadeen Whyte AKA Susan, Cohen Williams AKA Bobby Culture, Naceta Williams AKA Novelette, Pearline Wolfe AKA Sister Fire, Zebulun / **Special Thanks:** Francesca von Habsburg, Daniela Zyman.

King (A Portrait of Michael Jackson)
Director: Candice Breitz / **Producer:** Francesca Kaufmann, Milan / **Location:** UFO Sound Studios, Berlin, Germany: July 2005 / **Project Management:** Alexander Fahl + Janne Schäfer / **Casting:** Janne Schäfer / **Camera:** Yoliswa Gärtig / **Sound:** Max Schneider / **Post Production:** Alexander Fahl / **Post Production Assistant:** Julia Pfeiffer / **Cast:** Andrew Cannon, Alexander Stolz, Rames Gouri, Gina Behrendt, Tanja Kerbler, Isabel Röhl, Claudia Wildner, Manuela Köllner, Katrin Orejuela, Eren Mendez Küslümoglu de la Vega, Melanie Diana Viereck, Kerrar Kilic, Ceyhun Katircioglu, Adlai Ogbonna, Kirsten Köhler, Rico Richter.

Queen (A Portrait of Madonna)
Director: Candice Breitz / **Producer:** Francesca Kaufmann, Milan / **Location:** Jungle Sound Station, Milan, Italy: July 2005 / **Project Management:** Alexander Fahl + Chiara Repetto / **Casting:** Chiara Repetto / **Camera:** Sebastian Krügler / **Sound:** Max Schneider / **Production Assistants:** Gianpaolo Manzoni + Daphné Valroff / **Post Production:** Alexander Fahl / **Post Production Assistant:** Riccardo Zito / **Cast:** Matteo ‘Mayday’ Golinelli, Giancarlo Furfaro, Maurizio Cargnelutti, Besim ‘Bess’ Bajric, Sara Ballerini, Michele Albertin, Valeria Saccà, Mariella Mulé, Marika De Sandoli, Fiammetta Fabrizi, Fabiano Cecconi, Michele Valentino, Claudia Garavaglia, Tommaso Tanini, Beatrice Sinisi, Maria Zuccarino, Antonella Adriomi, Nicola Casadei, Paolo Piovera, Alessandra Grignani, Fabrizio Canepa, Alessia Alberti, Marco di Nola, Giuseppe Russo, Linda Arcieri, Augusto Castelli, Roberta Giovanardi, Silvia Celestini, Giuseppe Brocato, Alessandro Bizzozero / **Special Thanks:** Mariarosa Repetto.

Working Class Hero (A Portrait of John Lennon)
Director: Candice Breitz / **Producer:** White Cube / Jay Jopling, London / **Location:** Culture Lab, Newcastle University, UK: August 2006 / **Project Management:** Alexander Fahl / **Casting + Coordination:** Katharine Welsh + Kate Lewis / **Camera:** Sebastian Krügler / **Sound:** Max Schneider / **Production Assistants:** Harry Watton + Joel Weaver / **Post Production:** Alexander Fahl / **Post Production Assistant:** Pierfrancesco Celada / **Still Photography:** Pierfrancesco Celada / **Cast:** Sasha V. Ames, Gordon Bray, George Burton, Geoffrey Cowie, Peter J. Dicks, Kieran Dunne, Kozue Etsuzen, Gerard Fagan, Stephen J. Fenwick, Antony T. Flynn, Liliana Ghilardi, Andrew Griffin, Peter Grimes, William J. Harrington, Philip Jones, Paul Kindred, David John Paul George Ringo Lennon, Steve Mathieson, James McCoy, Anthony Miller, John M. Patterson, Roger Pounder, Spencer Taylor, Billy J. Walker, William Watson / **Special Thanks:** Peter Doroshenko, Fumio Nanjo, Yoko Ono.

Him + Her
Editor: Candice Breitz / **Producers:** Outset Contemporary Art Fund, London; Francesca Kaufmann, Milan; White Cube / Jay Jopling, London / **Post Production:** Alexander Fahl / **Rotoscoping:** Thibaut d’Alton, Agathe Fleury, Madlen Holz, Marta Jurkowska, Mathieu Malouf, Alina Necsoi, Wendy Taylor, Riccardo Zito / **Sound:** Max Schneider / **Scripting:** Candice Breitz assisted by Kathleen Reinhardt / **Post Production Support:** Adobe, Imagineer Systems Ltd / **Special Thanks:** Candida Gertler + Yana Peel.

Factum
Director + Editor: Candice Breitz / **Producers:** Commissioned by The Power Plant, Toronto; Commissioning Partner - Partners in Art / **Assistant Director:** Bianca Semeniuk / **Twin Interviews:** Candice Breitz / **Project Management:** Alexander Fahl + Bianca Semeniuk / **Casting:** Candice Breitz + Bianca Semeniuk / **Camera:** Sean Anicic / **Sound:** Alexander Fahl / **Production Assistants:** Manuela Büchting, Sue Johnson, Eva Michon / **Makeup:** Allison Magpayo / **Still Photography:** Nick Kozak / **Post Production:** Alexander Fahl / **Twins + Triplets:** David Bradley + Richard Bradley (*Factum Bradley*); Amy Hawke + Kristy Hawke (*Factum Hawke*); Marco Jacob + Miguel Jacob (*Factum Jacob*); Hanjoo Laurie Kang + Hanna Kang (*Factum Kang*); Martin McNamara + Michael McNamara (*Factum McNamara*); Mary Misericordia-Dooher + Pauline Misericordia-Stewart (*Factum Misericordia*); Jade Tang, Joelle Tang + Mariah Tang (*Factum Tang*); Jocelyn Tremblay + Natalyn Tremblay (*Factum Tremblay*) / **Special Thanks:** Gregory Burke, Partners in Art.

New York, New York
Director + Editor: Candice Breitz / **Producer:** Scott Macaulay / **Commission:** A Performa Commission with Kunsthaus Bregenz. Produced by Performa in association with The Power Plant, Toronto and Scott Macaulay. Supported by The TOBY Fund, Goodman Gallery (Johannesburg) and David Raymond / **Location:** The four character development sessions were shot on location at Hunter College Department of Art in New York City: 26-30 October, 2009. The live performances used to create the dual-channel video projection were staged at Abrons Arts Center, Henry Street Settlement, New York City: 12 November, 2009 / **Assistant Director:** Austin Shull / **Production Managers:** Alexander Fahl + Bianca Semeniuk / **Set Designer:** Kate Sinclair Foster / **Casting:** Scott Macaulay + Bianca Semeniuk / **Director of Photography:** Jordan Eady / **Second Camera:** Francesco Carnesecchi / **Sound Recordists:** Noah Smith (character development sessions) + Steve Borne (live performances) / **Character Interviews:** Candice Breitz / **Soundtrack:** Alexander Fahl / **Technical Director at Abrons:** Marissa Marshall / **Audio Engineer at Abrons:** Jonathan Sergent / **Lighting Designer at Abrons:** Kryssy Wright / **Scenic Assistants:** Zachary Cruz, Jacob Mirer / **Technical Advisors:** Michael Lantz + Matthew McCaslin / **Post Production:** Alexander Fahl / **Makeup:** Golda Adelman, Billie Budd, Mary Kate Maher / **Still Photography:** Nick Kozak, James Perucci, Ashley Woo / **Cast + Set Photography:** Jason Schmidt / **Production Assistant:** Elizabeth Wurst / **Hunter Interns:** Molly Mac Fedyk, Dawn Frasch, Yuan Gao, Ahram Jeong, Suejeong Ka, Ellie Krakow, Rebecca Loyche, Fabian Tabibian / **Cast:** *Texas Liberty Star-Spangled Banners*: Nickolas Kimbrell + Robert Kimbrell / *Oun Lucretia Daniel Crosby*: Jocelyn Tremblay + Natalyn Tremblay / *Shaun Sarah Kaufmann:* Briana Brown + Hilary Brown / *Sachika Belina Katsu:* To-Nya Ton-Nu + To-Tam Ton-Nu / *Pizza Delivery Girl*: Madeline O’Moore + Natalie O’Moore / **Special Thanks:** Constance DeJong, RoseLee Goldberg, Tim Laun, Esa Nickle, Jay Smith, Jay Wegman.

Installationsansichten / Installation Views
S. / pp. 2–13:
Installationsansichten / Installation Views
Kunsthaus Bregenz, Bregenz, 2010

S. / pp. 24, 34:
Installationsansichten / Installation Views
OK Offenes Kulturhaus Oberösterreich, Linz, 2001

S. / p. 35:
Installationsansicht / Installation View
MUSAC – Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, 2007

S. / p. 39:
Installationsansicht / Installation View
BALTIC Centre for Contemporary Art, Gateshead, 2006

S. / p. 47:
Installationsansichten / Installation Views
Castello di Rivoli, Turin, 2005

S. / p. 88:
Installationsansichten / Installation Views
New Museum of Contemporary Art, New York, 2000

S. / p. 89:
Installationsansichten / Installation Views
OK Offenes Kulturhaus Oberösterreich, Linz, 2001

S. / pp. 94–95:
Installationsansicht / Installation View
New York Center for Media Arts, New York, 2001

S. / pp. 100–101:
Installationsansichten / Installation Views
OK Offenes Kulturhaus Oberösterreich, Linz, 2001

S. / p. 104:
Installationsansichten / Installation Views
Castello di Rivoli, Turin, 2002

S. / pp. 106–107:
Installationsansicht / Installation View
MUSAC – Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, 2007

S. / pp. 118–121:
Installationsansichten / Installation Views
Henry Art Gallery, Seattle, 2004

S. / pp. 122–123:
Installationsansicht / Installation View
Artpace, A Foundation for Contemporary Art | San Antonio, 2002

S. / pp. 128–129:
Installationsansicht / Installation View
Nikolaj Copenhagen Contemporary Art Center, Kopenhagen / Copenhagen, 2005

S. / pp. 142–145:
Installationsansichten / Installation Views
MUSAC – Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, 2007

S. / pp. 150–151:
Installationsansichten / Installation Views
Castello di Rivoli, Turin, 2005

S. / pp. 156–157:
Installationsansicht / Installation View
Akademie der Künste, Berlin-Tiergarten, 2006

S. / pp. 162–163:
Installationsansicht / Installation View
Sonnabend Gallery, New York, 2005

S. / pp. 168–169:
Installationsansicht / Installation View
White Cube, London, 2005

S. / pp. 174–175:
Installationsansicht / Installation View
International Biennial for Contemporary Art, Göteborg, 2009

S. / pp. 178–181:
Installationsansichten / Installation Views
Temporäre Kunsthalle Berlin, Berlin, 2008

Fotonachweis / Photo Credits
Candice Breitz S. / pp. 134–135
Jörg von Bruchhausen S. / pp. 156–157
Courtesy Cheim & Reed, New York S. / p. 49
Colin Davison S. / p. 39
Alexander Fahl S. / pp. 35, 38, 56–57, 106–107, 118–121, 142–145
Galerie Mezzanin, Wien S. / p. 44
Jason Mandella S. / pp. 24, 34, 88–89, 94–95, 100–101, 162–163
Paolo Pellion S. / pp. 47, 104, 150–151
Janne Schäfer S. / pp. 128–129
Jason Schmidt S. / pp. 81, 214–215
Ansen Seale S. / pp. 122–123
Markus Tretter S. / pp. 2–13
Stephen White S. / pp. 168–169
Hannah Wilke Collection & Archive, Los Angeles S. / p. 52
Ashley Woo S. / pp. 190–191
Hendrik Zeitler S. / pp. 174–175
Jens Ziehe S. / pp. 178–181

Die Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung / This volume is published in conjunction with the exhibition

Candice Breitz
The Scripted Life
6. Februar bis 11. April 2010
February 6 to April 11, 2010



Kunsthaus Bregenz
Direktor / Director
Yilmaz Dziewior
Kaufmännischer Direktor / Chief Executive
Artur Vonblon
Kurator / Curator
Rudolf Sagmeister
Kuratorin / Curator of the KUB-Arena
Eva Birkenstock
Kommunikation / Press and Public Relations
Birgit Albers
Assistenz / Assistance
Melanie Büchel
Kunstvermittlung / Art Education
Winfried Nußbaummüller
Assistenz / Assistance
Kirsten Helfrich
Publikationen und Editionen / Publications and Artist's editions
Katrin Wiethege
Assistenz / Assistance
Antje Roth, Caroline Schneider
Technik / Technical Assistance
Markus Unterkircher (Leiter / Head), Stephan Moosmann, Markus Tembl, Stefan Vonier, Helmut Voppichler
Assistentin des Direktors / Assistant to the Director
Beatrice Nussbichler
Sekretariat / Office
Margit Müller-Schwab

Ausstellung / Exhibition
Candice Breitz, Yilmaz Dziewior, Rudolf Sagmeister
Idee / Initiation
Eckhard Schneider
Technik und Aufbau / Technical Assistance and Set-up
Markus Unterkircher (Leiter / Head)
Stephan Moosmann, Markus Tembl, Stefan Vonier, Helmut Voppichler
Werkstatt / Workshop
Thomas Huber (Leiter / Head)
Kurt Amann, Andreas Feurle, Claudius Rhomberg, Roland Sonderegger

Der besondere Dank der Künstlerin gilt / Candice Breitz extends warm gratitude to
Joachim Abrell, Kurt Amann, Birgit Albers, Renate Becker, Konrad Böhler, Melanie Büchel, Eidotech Berlin, Darin Breitz, Louis + June Breitz, Craig Burnett, Nicolette Cavaleros, Clare Coombes, Okwui Enwezor, Bernd + Angelika Fahl, Manuel Fahl, Andreas Feurle, Benjamin Geiselhart, RoseLee Goldberg, Asta Gröting, Kirsten Helfrich, Thomas Huber, Jay Jopling, Francesca Kaufmann, Piotr Komarnicki, Stephan Moosmann, Margit Müller-Schwab, Esa Nickle, Winfried Nußbaummüller, Beatrice Nussbichler, Lukas Piskernik, Yvonne Quirmbach, Joachim Reck, Kathleen Reinhardt, Chiara Repetto, Claudius Rhomberg, Colin Richards, Antje Roth, Jason Schmidt, Edgar Schmitz, Caroline Schneider, Eckhard Schneider, Roland Sonderegger, Raimar Stange, Graham Steele, Martin Sturm, Markus Tembl, Markus Tretter, Markus Unterkircher, Beatrice von Bismarck, Artur Vonblon, Stefan Vonier, Helmut Voppichler und / and Katrin Wiethege. Ein besonderes Dankeschön gilt / Heartfelt thanks in particular to Yilmaz Dziewior, Alexander Fahl und / and Rudolf Sagmeister.

Katalog / Catalogue
Herausgeber / Editor
Yilmaz Dziewior
Lektorat / Copy Editing
Christiane Wagner, Katrin Wiethege, Antje Roth
Übersetzungen / Translations
Sabine Bürger und Tim Beeby, artlanguage; Brian Currid, Nicholas Grindell
Fotografie / Photography
Markus Tretter
Gestaltung / Graphic Design
Yvonne Quirmbach, Berlin
Lithografie und Druck / Reproduction and Printing
Medialis Offsetdruck GmbH, Berlin

ISBN 978-3-86560-782-9

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Printed in Germany

Erste Auflage / First Edition 2010

Vertrieb / Distribution
Europa / Europe
Buchhandlung Walther König
Ehrenstraße 4
D – 50672 Köln
T +49 (0)221 205 96 53
F +49 (0)221 205 96 60
order@buchhandlung-walther-koenig.de

Schweiz / Switzerland
Buch 2000
c/o AVA, Verlagsauslieferungen AG
Centralweg 16
CH – 8910 Affoltern a. A.
T +41 (44) 762 42 00
F +41 (44) 762 42 10
a.koll@ava.ch

UK & Eire
Cornerhouse Publications
70 Oxford Street
GB – Manchester M1 5NH
T +44 (0)161 200 15 03
F +44 (0)161 200 15 04
publications@cornerhouse.org

Vertrieb außerhalb Europas / Distribution outside Europe
D.A.P. / Distributed Art Publishers
155 Sixth Avenue, 2nd Floor
New York, NY 10013
USA
T +1 212 627 1999
F +1 212 627 9484
eleshowitz@dapinc.com

**Presenting
Sponsor**

MONTFORT WERBUNG

**Haussponsor des
Kunsthaus Bregenz**

HYPO

**Hypo Landesbank
Vorarlberg**

**Sponsor der
KUB *Arena***

MONTFORT WERBUNG

**Mit freundlicher
Unterstützung von**


ZUMTOBEL

Kulturträger

Vorarlberg
unser Land

Kooperationspartner

● PERFORMA 09
CANDICE BREITZ: NEW YORK, NEW YORK
A Performa Commission with Kunsthaus Bregenz